باب اول: علم العَروض اور پنگل شاستر

شعر وادب لفظوں کی ایک ایسی کہکشاں ہے، جس کی وسعتوں میں گم ہو کر ایک فن کار اپنے جذباتی، احساساتی اور تجرباتی تصورات کو لفظوں کے حسین پیکر میں ڈھال کر حیات بخشتا ہے۔ جس طرح مصوری رنگوں کی اور موسیقی آوازوں کی جمالیات ہے، اسی طرح ادب لفظوں کی جمالیات ہے۔ لفظ ایک غیر معمولی شے ہے اور دنیا کی اکثر و بیشتر الہامی کتابیں لفظ کی لامنتہائی اور ماورائی قوت وادراک کا اشاریہ پیش کرتی ہیں۔ انجیل مقدس کا مشہور و معروف قول ہے کہ ''ابتدا میں لفظ تھا اور لفظ ہی خدا ہے۔'' قرآن مقدس سے بھی لفظ کی غیر معمولی شناخت کے اشارے ملتے ہیں۔ جیسا کہ اس آیت (اِنَّمَآ اَمْرُہٗٓ اِذَآ اَرَادَ شَیْئًا اَنْ یَّقُوْلَ لَہٗ کُنْ فَیَکُوْنُ 36-82) سے استنباط کیا جاسکتا ہے کہ لفظ کُن نہ صرف ابتدائے آفرینش کا پیش خیمہ ہے بلکہ آج تک کائنات میں جتنا تخلیقی ظہور ہوا یا ہو رہا ہے وہ سب اسی لفظ کا مرحونِ منت ہے۔ سائنسی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے بھی لفظوں کو غیر معمولی فضیلت حاصل ہے۔ عام خیال کے مطابق لفظ جسم کی طرح معنی کی روح کو سموئے ہوئے ہیں یعنی لفظ روحِ معنی کو جسم عطا کرتے ہیں لہٰذا لفظ کے بغیر کائنات کی ہر شے بے معنی رہ جاتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ آفرینش میں تخلیقی سلسلے کے ساتھ ہی معنٰی کا سلسلہ بھی شروع ہوا ہے۔ جیسے کہ اہلِ تصوف کے یہاں یہ حدیث ''كنت كنزاً مخفياً فأحببت أن أُعرف فخلقتُ الخلق۔۔۔'' مشہور ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ خالق کائنات نے تخلیق کا سلسلہ اس لیے شروع کیا کہ اُس گنج مخفی کو پہچانا جائے یعنی اس کی ذات میں پوشیدہ معنٰی کا ظہور ہو۔ اس سے یہ نکتہ بھی عیاں ہوتا ہے کہ معنٰی تخلیقِ کائنات سے پہلے بھی خدا کی ذات میں پوشیدہ تھے لیکن ان کے ظہور کا کچھ باعث نہ تھا لہٰذا ابتدائے آفرینش سے لفظ سے جب تخلیقات کا سلسلہ شروع ہوا تو معنی کا ظہور ہوا۔

لفظ کی غیر معمولی اہمیت، افادیت اور فضیلت کو سمجھنے کے بعد اور یہ جاننے کے بعد کہ ادب لفظوں کی جمالیات ہے، یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لفظ کے کسی چھوٹے سے چھوٹے گوشے کا مطالعہ بھی کم اہمیت کا حامل نہیں ہو سکتا لہٰذا عروض وبیان وبلاغت کے مطالعے کی اہمیت دوچند ہے۔ دراصل یہ ادب کا وہ اہم شعبہ ہے جو لفظوں کے ظاہری و باطنی حُسن کے پر اسرار عقدے کھولتا ہے۔ لفظوں کی جمالیات کا دارومدار موزونیت پر ہے۔ موزونیت سے دلچسپی نہ صرف عروضی قدروں کی طرف مائل کرتی ہے بلکہ ادبی جمالیات اور لفظ شناسی کی روح تک پہنچنے کا راستہ ہموار کرتی ہے۔

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ آج بیان، بلاغت اور عروض جیسے اہم علمی میدان کی طرف برتے

جانے والے غیر سنجیدہ رویّے پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ شاعری کی مسلّمہ قدرومنزلت از خود اس کی اہمیت اور غرض وغایت پر دال ہے۔ شاعری کی فلک بوس عمارت موزونیت کی مستحکم بنیاد پر استوار ہے، عروض موزونیت ہی کا سائنٹفک اور معروضی علم ہے اور علمِ بیان شعری مفاہیم کے حقیقیت سے مجاز تک کے پردوں کو وا کرنے میں معاون ہے۔ماہرینِ شعر جانتے ہیں کہ یہ وہ علمی شعبہ ہے جو لفظوں کے عدم سے وجود تک اور وجود سے عروج تک کی تمام جمالیات پر معروضی نظر رکھتا ہے۔عاجز کا یہ دعویٰ کسی مبالغے یا جذباتیت پر مبنی نہیں ہے۔ دراصل لفظوں کے عدم سے وجود میں آنے سے مراد ہے آوازوں کی بے ہنگم اور منتشر دنیا سے لفظوں کا روپ دھارنے تک کا سفر! رہی بات وجود سے عروج تک کی تو آوازیں موزونیت کے مراحل سے گزر کر ہی لفظوں کا روپ دھار لیتی ہیں یعنی لفظ آوازوں کے موزوں ہونے پر ہی وجود میں آتے ہیں اور یہی لفظ جب موزونیت کے عروج پر پہنچتے ہیں تو شعر تخلیق ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ علم عَروض بنیادی طور پر آوازوں ہی کی دنیا سے علاقہ رکھتا ہے۔

ا۔ عَروض کی اساسی بحثیں اور نکات

علم العَروض شعر کی موزونیت سے سروکار رکھتا ہے۔ یہ شعر کی موزونیت کو پرکھنے کے معروضی پیمانے فراہم کرتا ہے۔ موزونیت ہی شعر کی وہ کلیدی اثاث ہے جو اسے نثر سے جداگانہ اور منفرد شناخت عطا کرتی ہے۔ شعر کے اسی اثاثی جوہر (موزونیت) کے امکانات کو واضح کرنے اور حدود کو متعین کرنے کے لیے علم العَروض وجود میں آیا۔اس علم نے نہ صرف موزونیت کے امکانات کو واضح کیا بلکہ شعری موزونیت کے حدود قائم کیے، اسے تلاش کرنے کے معروضی پیمانے فراہم کیے اور شعر کو موزونیت کی کسوٹی پر پرکھنے کے اصول بھی وضع کیے۔ علم العَروض عربی، فارسی اور اُردو شاعری کے لیے مختص ہے لیکن دنیا کی جس بھی زبان میں شاعری ہوتی ہے، اس میں اپنے امکانات کی مناسبت کے عین موافق شاعری کا علم بھی موجود رہتا ہے۔ عربی فارسی اور اردو کے صوتی و صرفی اشتراک کی بنیاد پر عربی میں دریافت ہونے والا علم العَروض فارسی اور اردو میں بھی رائج ہوا۔

عَروض کے بانی اور موجد متفقہ طور پر خلیل ابنِ احمد بصری ہیں، جن کا پورا نام ابو عبد الرحمٰن خلیل ابنِ احمد الفراہیدی البصری ہے۔ موصوف کی پیدائش ایک روایت کے مطابق 718ء اور وفات 790ء میں ہوئی اور دوسری روایت کے مطابق 711-786ء میں ہوئی ہے۔ ہمارے لیے ان کے سنِ پیدائش یا وفات سے زیادہ ان کا زمانہ اہم ہے تاکہ ہم علمِ عروض کی پیدائش کے اسباب و علل کا صحیح اندازہ کر سکیں۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو یقینی طور سے اِن کی پیدائش ہجرت کے تقریباً سو سال بعد ہوئی ہے۔ اُس دور تک عربی شاعری کے

کئی دیوان مرتب ہو چکے تھے اور بڑے بڑے نامور شعرا دنیائے شاعری میں اپنا لوہا منوا چکے تھے۔ دورِ جاہلیت ہی میں امراءالقیس و دیگر شعرا کی فصاحت و بلاغت کے چرچے تھے۔ کامیاب شعرا کے قصائد خانہ کعبہ کی دیواروں سے معلق کیے جاتے تھے۔ اس بات کی اتنی اہمیت تھی کہ اس دور کے سات بڑے شعرا کی مناسبت سے عربی شاعری کی تاریخ میں سبع معلقات کا باب رقم ہوا۔ عربی شاعری کی تاریخ میں دورِ جاہلیت، دور اسلام اور دور خلافت تین اہم ادوار ہیں، جن میں عَروض کی ایجاد تک دو ادوار مکمل ہو چکے تھے۔ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ عَروض کی دریافت سے پہلے ہی شاعری پوری آب و تاب کے ساتھ دنیائے شعر و ادب میں ہو رہی تھی۔ چوں کہ پہلے شاعری وجود میں آئی اور پھر علم عَروض مرتب ہوا لہٰذا یہ صاف ظاہر ہوا کہ شاعری عَروض سے نہیں بلکہ شاعری سے عَروض ہے، شاعری عَروض کے لیے نہیں ہے بلکہ عَروض شاعری کے لیے ہے۔ یہ ایسا ہی معاملہ ہے جیسا کہ کسی زبان اور اس کے قواعد کا۔ پہلے زبان وجود میں آتی ہے، جب وہ مکمل اور پختہ ہو جاتی ہے تو اس کے تحفظ، تعین اور امکانات کی شناخت کے لیے قواعد زبان مرتب ہوتے ہیں۔ یہ سمجھنا بھی ضروری ہے کہ شاعری ایک فن ہے جو زیورِ فن سے آراستہ ہو کر ہی وجود میں آتا ہے۔ جس طرح زبان کے قواعد کہیں باہر سے نہیں پیدا ہوتے بلکہ اسی زبان کے بطن میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح فنِ شاعری عَروض سے قبل موجود تو تھا لیکن دریافت نہیں تھا۔ اسے دریافت کر کے مرتب کرنے کا اعزاز موجدِ عَروض خلیل بصری کو حاصل ہوا۔ اس نے فنِ شعر کی باریکیوں، نزاکتوں، لطافتوں اور وسیلوں کو سمجھنے میں جگر کاوی کر کے موزونیت کے اسرار و رموز دریافت کیے اور اسے علم العَروض کے نام سے مرتب کیا۔ اس طرح موزونیت کے امکانات واضح ہوئے اور حدود کا تعین ہو سکا۔

علمِ عَروض کی دریافت کے سلسلے میں مشہور ہے کہ خلیل بصری نے مکہ معظمہ میں اللہ کے حضور ایسے فیضان علم کی دعا کی تھی جو اپنی نوعیت کا منفرد علم ہو۔ کہا جاتا ہے کہ بارگاہِ ایزدی سے اس دعا کو قبولیت کا پروانہ ملا جس کی بنا پر خلیل بصری پر یہ علم (عَروض) منکشف ہوا۔ مشہور ہے کہ ایک روز وہ سرِ راہ متفکر تھے کہ ایک موزوں آواز نے اس کے شعوری خلیوں کو اس طرح بیدار کیا کہ اسے موزونیت کے علم کو ترتیب دینے کا خیال آیا۔ ایک روایت کے مطابق خلیل بازار صفارین یعنی ٹھٹھری بازار سے گزر رہے تھے، جہاں چاندی کے ورق کوٹنے کی آواز آرہی تھی۔ خلیل کو طشت پر ہتھوڑے کی ضرب کی یہ جھنکار سنائی دی[1] دوسری روایت کے مطابق یہ کوبۂ گازر کی آواز تھی۔[2] اکثر اہل علم کا خیال ہے کہ عروض علم موسیقی سے دریافت ہوا چنانچہ ان کے نزدیک یہ آواز صدائے مضراب ہے[3]۔ بہر حال یہ آواز جو بھی تھی اسے سن کر خلیل بصری فرطِ مسرّت سے جھوم اٹھے اور زبان سے بے ساختہ یہ الفاظ نکلے ''وللّٰه یظھر من ھٰذا شیء''[4] یعنی بہ خدا اس آواز

سے کوئی خاص چیز (علم) ظاہر ہو رہی ہے۔ بعض اہل علم نے لکھا ہے کہ یہ آواز بروزن تن تن تن تن[5] تھی، خلیل بصری نے اسے عربی نحو کے اصول پر فعلن فعلن کہہ دیا اور بعد ازاں **ف، ع اور ل** پر موزونیت کے اصول ترتیب دیے۔ اُس نے اس علم کے لیے عَروض کا نام کیوں منتخب کیا؟ اس کے بارے میں بھی کئی اقوال رائج ہیں، جو درج ذیل ہیں۔[6]

- مکہ معظمہ کا ایک نام عَروض بھی ہے، چوں کہ اسی مقام پر خلیل بصری نے اس علم کے لیے دعا کی تھی جو قبول بھی ہوئی، لہٰذا افراطِ عقیدت میں اس علم کا نام عَروض رکھا۔
- لغت میں عَروض کے ایک معنی خیمے کا وہ مرکزی ستون ہے جس پر خیمہ کھڑا ہوتا ہے، چوں کہ شاعری کا خیمہ موزونیت کے مرکزی ستون پر استادہ ہے، اس لیے خلیل نے اسے عَروض کا نام دیا۔
- عَروض کے ایک لغوی معنی پہاڑوں پر بنے تنگ راستے ہیں۔ پہاڑوں کے تنگ راستے دشوار گزار اور مشقت طلب ہوتے ہیں، موزونیت کی باریکیوں کو سمجھنا بھی مشقت طلب اور دشوار ہے، اس لیے خلیل بصری نے اس کا نام علم العروض رکھا۔
- شعر کے آخری کلمہ کو بھی عَروض کہتے ہیں، اس مناسبت سے بھی یہ نام دیا جاسکتا ہے۔
- ایک خیال یہ بھی ہے کہ یہ علم شعر کی موزونیت پر عرض کرتا ہے، لہٰذا اس کا نام عَروض رکھا گیا۔
- یہ بھی خیال ہے کہ عین را اور ضاد سے کشف اور ظہور کے معنی بر آمد ہوتے ہیں، چوں کہ اس علم سے شعر کی صحت وزن منکشف ہوتی ہے، لہٰذا اس کا نام عَروض رکھا گیا۔

عروض کی وجہ تسمیہ کے سلسلے میں ان توجیہات میں سے کسی ایک کو خارج کرنا مناسب نہیں ہے۔ اس لیے کہ ایک تو خلیل بصری سے اس اصطلاح کے انتخاب کی کوئی ٹھوس شہادت نہیں ملتی ہے بلکہ یہی خیال کیا جاتا ہے کہ عروض کی اصطلاح بعد میں رائج ہوئی ہے اور دوسری بات یہ کہ عروض کے حقیقی اور مجازی معنوں سے اوپر درج کی گئی یہ تمام توجیہات کسی نہ کسی طرح اہم ہیں۔ وجہ تسمیہ کی طرح ہم نے عروض کی دریافت کے چند مشہور اقوال بھی زیر بحث لائے البتہ ایک اہم واقعہ اور بھی ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ بعض اہلِ علم کا خیال یہ ہے کہ خلیل بصری نے عَروض کی دریافت میں صدائے ناقوس کے اس مشہور واقعہ سے استفادہ کیا ہے جو امیر المؤمنین حضرت علی کے ساتھ پیش آیا تھا۔ یہ واقعہ کئی مستند کتب میں درج ہے، یوں ہے کہ حضرت علی ایک روز چند صحابہ کے ہمراہ کوفہ کے ایک دیر کے قریب سے گزر رہے تھے جہاں ایک دیرانی ناقوس بجا رہا تھا۔ امیر المؤمنین حضرت علی نے فرمایا کہ ناقوس کہتا ہے "لاالہ الا اللہ حقاً حقا، صدقاً صدقا"[7] اور اسی طرح کئی موزوں مصرعے کہے۔ یہ واقعہ خلیل کے عَروض دریافت کرنے سے محض ساٹھ ستر برس قبل

پیش آیا ہے اور بہت مقبول ہوا ہے لہٰذا عَروض کی دریافت کے سلسلے میں جہاں کئی قیاس آرائیوں سے کام لیا گیا ہے وہاں یہ قیاس کرنا بھی غیر اہم نہیں ہے کہ اسی واقعہ سے متاثر ہو کر خلیل بصری کو صدائے مضراب یا کوبہ گازر کی آواز سے اوزان بر آمد کرنے کا شعور پیدا ہوا ہو۔ اگر خلیل واقعی اس واقعے سے متاثر ہوئے ہوں گے تو یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ حضرت علی جو عربی زبان میں نحو کے موجد مانے جاتے ہیں، علم العَروض کی دریافت میں بھی اس باب العلم کے احسان سے گراں بار ہے۔

بہر حال یہ بات مسلم ہے کہ دنیا کے بیشتر علوم (مثلاً ریاضی کے عشری نظام) کی طرح عَروض کی دریافت بھی الہامی ہے لیکن صرف اتنا کافی نہیں کہ یہ علم الہامی ہے اور قدرت کی طرف سے منکشف ہوا ہے۔ یہ تسلیم کرنا بھی ضروری ہے کہ اس الہام یا کشف کے لیے خلیل بصری ہر لحاظ سے اہل تھے یہی وجہ ہے کہ وہ اس علم کی ترتیب و تدوین کا حق ادا کر سکے۔ دراصل وہ ایک نابغۂ روز گار شخص تھے اور کئی علوم و فنون پر دسترس رکھتے تھے۔ شاعری کے ساتھ ساتھ انھیں زبان و لغت اور صرف و نحو پر بھی عبور حاصل تھا۔ اپنے زمانے کے معتمد علمائے ادب سے استفادہ کر کے شعر و ادب میں منفرد مقام رکھتے تھے اور لغت اور نحو میں امام العصر کا درجہ رکھتے تھے۔ علاوہ بریں وہ علم ریاضی سے بہرہ ور اور موسیقی کے زیر و بم سے آشنا تھے۔ ریاضی اور موسیقی کے علم نے انھیں عَروض کی دریافت میں بہت معاونت کی۔ بعض محققین کا ماننا ہے کہ وہ یونانی شاعری اور سنسکرت زبان سے بھی واقف تھے۔ قرین قیاس یہی ہے کہ انھوں نے سنسکرت کے پنگل و چھند اور یونانی اصولِ شاعری کو سامنے رکھ کر موسیقی کے زیر و بم پر نظر رکھتے ہوئے عَروض کی بنیاد رکھی ہے۔ زبان اور قواعد پر ان کی علمیت کا ثبوت ان کی تصنیف "کتاب العین" اور موسیقی پر "کتاب النغم" ہے۔ یونانی اصول شاعری سے استفادے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ خلیل بصری نے زحافات کے نام چوپایوں کے جسمانی امراض سے اس طرح اخذ کیے ہیں کہ جو زحاف مصرعے کے شروع یعنی صدر و ابتدا سے متعلق ہیں، ان کا نام مقدم بدن کی بیماری سے اخذ کیا ہے اور جو آخر حصے کے لیے خاص ہیں، ان کا نام موخر بدن کی بیماری سے اخذ کیا ہے جو کہ یونانیوں کا طریقہ ہے کیوں کہ یونانی ارکانِ شعر کو یدی اور ارجل کہتے ہیں جو گھوڑے کے دست و پا کے اسماء ہیں۔ سنسکرت کے استفادے کے بارے میں ڈاکٹر تقی عابدی کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> "خلیل بندر بصرہ میں مقیم تھے، اس لیے مسافرانِ ہندوستان سے آشنائی اور دوستی کے باعث سنسکرت زبان سے واقف تھے اور اسی لیے ان کے بنائے ہوئے علم عَروض اور سنسکرت کے علوم عَروض میں کافی مماثلت ہے۔ لغت کی کتاب "کتاب العین" میں بھی خلیل نے

حروف تہجی کی ترتیب پر رکھی ہے۔"[8]

یہ خیال کرنا ہر گز درست نہیں کہ خلیل بصری نے دیگر زبانوں کی شاعری سے عَروض کو نقل کیا ہے۔ دراصل کوئی بھی علم پختہ اور منظم صورت اس وقت اختیار کرتا ہے جب وہ کسی ماہر اور کامل شخص کے ہاتھوں نشو نما پاتا ہے۔ علم عَروض کی کامیابی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ خلیل بصری کو نہ صرف مختلف علوم و فنون پر دسترس تھی بلکہ اسے دیگر زبانوں کے علمِ شاعری پر بھی بھرپور نظر تھی۔ دیگر زبانوں کے علمِ شعر سے عروض کی نقل کے خیا کو رد کرنے کے لیے ایک ہی دلیل کافی ہے کہ علمِ عَروض نہ صرف سنسکرت کے علم سے مختلف ہے بلکہ دیگر تمام زبانوں سے بھی جدا شناخت رکھتا ہے۔ اس تعلق سے ڈاکٹر ذاکر عثمانی لکھتے ہیں:

"دیگر علوم عَروض(مراد دیگر زبانوں) کے اجزا حرفی بھی ہیں اور مقداری بھی عَروض خلیل صرف اور صرف صوتی اور صرفی اکائیوں پر مبنی ہے۔"[9]

اس میں مضائقہ نہیں کہ خلیل بصری نے دوسری زبانوں کے علمِ شعر سے استفادہ کرنے کے بعد ہی عَروض کے پیمانے طے کیے ہوں گے، جس میں سنسکرت کا پنگل شاستر اور یونانی شاعری بطورِ خاص شامل ہیں لیکن اس میں کوئی دورائے نہیں کہ عَروض دیگر علم شاعری پر کئی لحاظ سے فوقیت رکھتا ہے۔ خاص طور سے اس علم کا سائنٹفک اور معروضی بنیادوں کا بے حد استوار ہونا اسے دیگر زبانوں کے علم عَروض پر فوقیت دیتا ہے۔

ارکانِ عَروض

عَروض کا دارومدار بحور و اوزان پر ہے اور ہر بحر یا وزن چند ارکان کا مجموعہ ہے۔ ارکان ان اجزا کا نام ہے، جن سے مل کر بحر بنتی ہے۔ خلیل نے عَروضی عمارت کی بنیاد فا، عین، لام جیسے چند ستونوں پر رکھی ہے۔ بنیادی طور سے یہ ارکان دس ہیں اور ان کو ارکان عشرہ کہتے ہیں۔

فعولن، فاعلن، مفاعیلن، فاعلاتن(متصل)، فاع لاتن (منفصل)،

مس تفع لن(منفصل)، مس تف علن(متصل)، متفاعلن، مفاعلتن اور مفعولاتُ۔

ان ارکان میں اصل شے ان کا صوتی نظام ہے، جس کا تعین رکن میں موجود حروف کی حرکات و سکنات سے ہوتا ہے۔ دراصل وزنِ شعر کی صحت کا سارا دارومدار صوتیات پر ہے اور صوت کی پہچان حرکت و سکون سے ہے لہٰذا سارا عَروضی نظام حرکت و سکون کی گردش میں پوشیدہ ہے۔ جس طرح موسیقی کا سارا دارومدار آواز کے زیر و بم پر ہے، اسی طرح عَروض میں حرکات و سکنات کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ کسی بھی

عَروضی رکن کے صوتی نظام کو پہچاننے کے لیے اس کی حرکات وسکون کو پہچاننا ضروری ہے۔ حرکات وسکنات کا یہ سارا نظام اصول سہ گانہ پر منحصر ہے۔

اصولِ سہ گانہ: ہر رکن سبب، وتد یا فاصلہ کے اصول سے ترتیب پاتا ہے۔ ان تین اصولوں کو اصول سہ گانہ کہتے ہیں۔ عروضی اصطلاح میں ہر لفظ یا رکن کی چھوٹی سی چھوٹی اکائی جو دو حروف کے برابر ہو اس کا نام سبب ہے، تین حروف کے مجموعے کا نام وتد ہے اور چار اور پانچ حروف کے مجموعے کا نام فاصلہ ہے۔

سبب: عَروض کی اصطلاح میں دو حرفی لفظ سبب کہلاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔

ا۔ سبب خفیف: وہ دو حرفی لفظ جس کا پہلا حرف متحرک اور دوسرا حرف ساکن ہو سبب خفیف کہلاتا ہے۔ مثلاً دِل، من، تن، بل، دم وغیرہ۔ اسی طرح عَروضی ارکان میں فا، عی، لن، تن سببِ خفیف کی مثالیں ہیں۔

۲۔ سببِ ثقیل: وہ دو حرفی لفظ جس کے دونوں حروف متحرک ہوں، سبب ثقیل کہلاتا ہے۔ اردو میں چوں کہ لفظ کا آخری حرف عام طور سے ہمیشہ ساکن ہوتا ہے اور پہلا حرف ہمیشہ متحرک ہوتا ہے لہٰذا سببِ ثقیل اردو میں صرف مرکبِ اضافی کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ مثلاً دِلِ امید، دمِ آخر، کفِ پا، رخِ یار وغیرہ۔

وتد: عَروض کی اصطلاح میں سہ حرفی لفظ وتد کہلاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔

ا۔ وتدِ مجموع: وہ سہ حرفی لفظ جس کا پہلا اور دوسرا حرف متحرک اور تیسرا ساکن ہو وتدِ مجموع کہلاتا ہے۔ مثلاً قلم، بدن، سزا، سبب، جدا وغیرہ۔ عَروضی ارکان میں سے فَعُو، عِلُن، مَفَا وتدِ مجموع کی مثالیں ہیں۔

۲۔ وتدِ مفروق: وہ سہ حرفی لفظ جس کا پہلا حرف متحرک، دوسرا ساکن اور تیسرا متحرک ہو وتدِ مفروق کہلاتا ہے۔ اردو میں سببِ ثقیل کی طرح اس کی مثالیں بھی مرکب اضافی کی صورت ہی میں ملتی ہیں۔ مثلاً دردِ دل (دَردِ)، جامِ جم (جَامِ)، داغِ جگر (دَاغِ) وغیرہ۔ عَروضی ارکان میں فَاعِ، تَفْعِ اور لَاتُ وتدِ مفروق کی مثالیں ہیں۔

۳۔ وتد موقوف: وہ سہ حرفی لفظ جس کا پہلا حرف متحرک ہو اور بعد کے دونوں حروف ساکن ہوں وتدِ موقوف کہلاتا ہے۔ مثلاً درد، شام، حال وغیرہ لیکن اردو میں ایسے الفاظ اگر مصرعے کے آخر میں آئیں تو ہی موقوف رہتے ہیں بہ صورتِ دیگر تیسرا حرف متحرک ہو کر مفروق ہو جاتا ہے۔ مثلاً: لفظ حال اگر جملے یا مصرعے کے درمیان میں آئے تو ل کو متحرک مانا جائے گا اور یہی لفظ مصرعے کے آخر پر آئے تو ل

ساکن ہوگا لہٰذا درمیان میں آئے تو وتد مفروق ہوگا اور آخر میں آئے تو وتدِ موقوف۔

فاصلہ: عَروض کی اصطلاح میں چار حرفی اور پانچ حرفی حروف بالترتیب فاصلۂ صغری اور فاصلۂ کبریٰ کہلاتے ہیں۔ اردو بعض عروضی سبب اور وتد ہی کو کافی سمجھتے ہیں یعنی ان کے یہاں فاصلے کے تذکرے کے بغیر بھی کام ہو جاتا ہے۔

ا۔ فاصلۂ صغریٰ: وہ چار حرفی لفظ جس کے پہلے تین حروف متحرک ہوں اور چوتھا حرف ساکن ہو فاصلۂ صغری کہلاتا ہے۔ مثلاً: بَرَکت۔

۲۔ فاصلۂ کبریٰ: وہ پانچ حرفی لفظ جس کے چار حروف متحرک اور پانچواں ساکن ہو فاصلۂ کبریٰ کہلاتا ہے۔ مثلاً: چمنِ دل۔

ارکان سہ گانہ یعنی سبب، وتد اور فاصلہ کو سمجھنے کے بعد ارکانِ عَروض کو سمجھنا آسان ہے جو ارکانِ عشرہ کہلاتے ہیں۔ ارکانِ عشرہ دراصل انھیں ارکان سہ گانہ یا ارکانِ اولیہ (سبب وتد اور فاصلے) کی تقدیم و تاخیر سے بنائے گئے ہیں۔ درج ذیل جدول میں اس تقدیم و تاخیر کے نظام کو سمجھا جا سکتا ہے۔

شمار نمبر	اجزائے سہ گانہ		ارکان عشرہ	نوعیت
۱	وتد مجموع + سبب خفیف		فعولن	خماسی
۲	سبب خفیف + وتد مجموع		فاعلن	خماسی
۳	وتدِ مجموع + سبب خفیف + سبب خفیف		مفاعی لن	سباعی
۴	سبب خفیف + وتد مجموع + سبب خفیف		فاعلاتن (متصل)	سباعی
۵	وتد مفروق + سبب خفیف + سبب خفیف		فاع لاتن (منفصل)	سباعی
۶	سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مجموع		مس تف علن (متصل)	سباعی
۷	سبب خفیف + وتد مفروق + سبب خفیف		مس تفع لن (منفصل)	سباعی
۸	وتد مجموع + فاصلۂ صغری		مفاعلتن	سباعی
۹	فاصلۂ صغریٰ + وتد مجموع		متفاعلن	سباعی
۱۰	سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مفروق		مف عولاتُ	سباعی

درج بالا ارکان اسباب و اوتاد کی معروضی تقدیم و تاخیر سے بنائے گئے ہیں۔ ان میں فعولن کا عکس فاعلن ہے، مفاعی لن کا عکس مس تف علن ہے، فاع لاتن کا عکس مفعولاتُ ہے اور مفاعلتن کا عکس متفاعلن ہے۔ ارکان سہ گانہ میں سب سے زیادہ اہمیت کے حامل سبب خفیف اور وتد مجموع ہیں، وتد مفروق اور فاصلۂ صغریٰ سے بھی ارکان تشکیل ہوئے ہیں، مفروقی مفعولاتُ آخر میں آنے سے موقوف ہو جاتا ہے لیکن باقی ارکان یعنی سبب ثقیل اور فاصلۂ کبریٰ کی اصل ارکان عَروض میں کوئی خاص اہمیت نہیں ہے لہٰذا یہ برائے گفتن ہی رہ جاتے ہیں۔

اجزائے شعر

شعر کے دو مصرعے ہوتے ہیں۔ عَروض میں شعر کے ہر مصرعے کے تین اجزا ہیں۔ پہلے مصرعے کے تین اجزا صدر، حشو اور عَروض کہلاتے ہیں اور دوسرے مصرعے کے ابتدا، حشو اور ضرب کہلاتے ہیں۔ ان اجزا کو صدروابتدا، حشوین اور عَروض وضرب کہہ کر پڑھتے ہیں تاکہ ازبر رہیں۔ اجزائے شعر کی مثال ملاحظہ کیجیے:

مصرع اول	صدر	حشو	عَروض
	فاعلاتن	فاعلاتن، فاعلاتن	فاعلن
مصرع ثانی	ابتدا	حشو	ضرب / عجز

بحروں کا استخراج

ابھی تک جن ارکان عشرہ کا ذکر ہوا انھیں پر عَروض کی پوری عمارت استادہ ہے۔ ان ارکانِ عشرہ کو خلیل بصری نے ریاضی کے عشری نظام کی طرح ایسی معروضیت بخشی ہے کہ علم عَروض سائنٹفک اور معروضی قدروں کا حامل ہو چکا ہے۔ خلیل بصری نے بحروں کا استخراج انھیں ارکان سے معروضی بنیادوں پر کیا ہے۔ بعد کے عَروضیوں نے سہولتیں پیدا کرنے کے لیے ان بنیادی اصولوں سے انحراف کیا تو عَروض ایک مشکل فن بن کر سامنے آیا۔ سچ یہ ہے کہ خلیل بصری کی معروضیت کو سمجھنا ہی تمام تر سہولتوں کا پیش خیمہ ہے اور ان سے انحراف ہی تمام طرح کے مسائل پیدا کرتا ہے۔ خلیل بصری نے ابتدا میں اگرچہ صرف چند مفرد اور چند مرکب بحریں دریافت کیں لیکن انھوں نے جن اصولوں سے بحروں کا استخراج کیا ہے، ان کا لحاظ رکھا جائے تو موزونیت کے تمام تر امکانات تک رسائی ہو سکتی ہے۔ ریاضی کا عشری نظام (9-0) دس نمبروں پر مشتمل ہے، انھیں دس نمبروں پر ریاضی کی تمام عمارت کھڑی ہے اور گنتی کے بے شمار امکانات انھیں میں پوشیدہ ہیں۔ اگر بنیادی اصولوں سے انحراف کیا گیا ہوتا تو گنتی کی گاڑی چند کوس ہی دوڑ پاتی۔

خلیل بصری نے سب سے پہلے پندرہ سالم بحروں کو دریافت کیا۔ ظاہر ہے کہ اتنے کم اوزان کسی بھی صورت ناکافی تھے لیکن مزید سالم بحروں کے استخراج سے معروضیت کے انحراف کا خدشہ لاحق تھا البتہ انھیں سالم بحروں میں مزید اوزان پوشیدہ تھے، جنھیں بعد میں زحافات کے ذریعے دریافت کیا گیا اور آج بھی کیا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ سالم بحروں کا استخراج خلیل بصری نے معروضی دائروں سے کیا ہے اس طرح کیا ہے کہ یہ معروضیت اور سائنٹفک طرز عمل اس بات کا بہترین ثبوت ہے کہ عَروض ایک الہامی علم ہے اور اس کی معروضیت ہی اس کی شان ہے۔

اردو، فارسی اور عربی عَروض کی بنیاد شعر کے دونوں مصرعوں میں موجود قابل شمار ساکن و متحرک

حروف کی خاص تعداد و تناسب پر ہے۔ چونکہ خلیل بصری ریاضی میں بھی کامل تھے، اس لیے ان پر جب یہ علم منکشف ہوا تو اسے معروضی انداز میں مرتب کیا۔ یہ اسی معروضیت کا کمال ہے کہ علم عَروض اردو شعر و ادب کا وہ شعبۂ علم ہے جو آج کمپیوٹر کی تمام تر سہولیات سے استفادے کی اہلیت رکھتا ہے۔ خلیل بصری نے ابتدا میں پانچ معروضی دائروں سے پندرہ اوزان دریافت کیے اور پھر زحافات سے مزید اوزان بر آمد کیے۔ سالم ارکان کو دائروں میں متصل اس طرح گھمایا کہ سبب و اوتاد کی تقدیم و تاخیر سے نئی نئی بحریں وجود میں آئیں۔ خلیل بصری کی پندرہ بحروں کے بعد اس میں چار بحروں کا اضافہ اہل ایران نے کیا اور یہی انیس بحریں ابھی تک رائج ہیں۔ اگر چہ تمام انیس بحریں نہ عربی میں مستعمل ہیں، نہ فارسی میں اور نہ اردو میں۔ ان تینوں زبانوں کے بولنے والوں نے اپنی اپنی زبان اور اپنے اپنے ذوق اور اپنی اپنی ضروریات کے مطابق کچھ مخصوص بحریں استعمال کی ہیں۔ یہاں یہ واضح رہے کہ یہ انیس بحریں سالم حالت میں ہیں یعنی ان میں کسی قسم کا تغیر و تبدل نہیں کیا جاتا ہے لیکن انھیں بحروں میں مختلف زحافات کے عمل سے جو نئی بحریں بنتی ہیں ان کی مجموعی تعداد سینکڑوں میں پہنچ جاتی ہے۔ یہاں انیس سالم بحروں کے نام درج ہیں، جن میں پہلی سات مفرد اور باقی مرکب بحریں ہیں۔

	مفرد		مرکب
۱۔ متقارب	فعولن فعولن فعولن فعولن	۱۰۔ عریض	مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن
۲۔ متدارک	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	۱۱۔ بسیط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
۳۔ وافر	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن	۱۲۔ عمیق	فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
۴۔ کامل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	۱۳۔ مضارع	مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن
۵۔ ہزج	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۴۔ مقتضب	مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن
۶۔ رجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱۵۔ مجتث	مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
۷۔ رمل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	۱۶۔ مشاکل	فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن
	مرکب	۱۷۔ منسرح	مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ
۸۔ طویل	فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن	۱۸۔ خفیف	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن
۹۔ مدید	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن	۱۹۔ جدید	فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

سالم بحروں کی دریافت کے بعد بھی شعری موزونیت کے بہت سے امکانات پوشیدہ رہے یعنی اُس وقت جب سالم بحریں دریافت ہو چکی تھیں، بہت سے اوزان کا دریافت کرنا باقی تھا۔ ان اوزان کو دریافت کرنے کے لیے مزید نئی سالم بحروں کو قائم کرنا مشکل بھی تھا اور نامناسب بھی۔ وہ اس لیے کہ بحروں کا

استخراج دائروں سے جن معروضی پیمانوں پر کیا گیا تھا، ان میں اب اس قدر گنجائش موجود نہیں تھی کہ مزید سالم بحریں دریافت کر کے تمام شعری امکانات کا احاطہ کیا جاتا۔ البتہ ان سالم ارکان اور سالم بحروں کے اندر مزید امکانات پوشیدہ تھے، جنھیں تلاش کرنا مطلوب تھا لہٰذا عَروضیوں نے انھیں سالم بحروں کے سالم ارکان میں کمی بیشی، ردوبدل اور تقدیم و تاخیر کر کے نئے اوزان دریافت کیے۔ سالم ارکان میں تبدیلی کے اس عمل کا نام زحاف رکھا گیا۔

زحاف عربی زبان کے لفظ زَحف سے نکلا ہے، جس کے معنٰی "تیر کا نشانے سے دور لگنا" ہیں۔ اس نام کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ سالم بحروں کی دریافت کے لیے یہ کہنا مناسب تھا کہ تیر نشانے پہ لگ گیا کیوں کہ دوائر سے سالم بحروں کا استخراج معروضی اور سائنٹفک بنیادوں پر ہوا تھا۔ لیکن زحافات میں اس کے برعکس یہ ہوا کہ ارکان اپنی اصل سے دُور ہٹے یعنی تیر نشانے سے دُور لگا لہٰذا اس عمل کا نام زحاف رکھا گیا۔ زحاف زحف کی جمع ہے اور اس طرح زحافات کو ہم جمع الجمع خیال کر سکتے ہیں مگر عَروض میں زحاف کو بطورِ واحد ہی استعمال کیا جاتا ہے۔ مولوی نجم الغنی بحر الفصاحت میں زحاف کی یہ تعریف کرتے ہیں:

" اصطلاح عَروض میں تغیر و تبدیل و کمی بیشی اور ساکن کرنے حروفِ ارکان کو کہتے ہیں "[10]

زحاف کے لغوی معنی جو بھی ہوں اصطلاحی معنی میں زحاف اس عمل کا نام ہے، جس کے ذریعے ارکانِ عشرہ میں اُصولی ردوبدل کر کے نئے ارکان دریافت ہوتے ہیں۔ زحاف کے عمل سے جو رکن حاصل ہوتا ہے اسے مزاحف رکن کہتے ہیں۔ اسی طرح سالم بحر سے زحاف کے عمل سے جو نیا وزن دریافت ہوتا ہے، اسے مزاحف بحر کہتے ہیں۔ مزاحف اور سالم بحروں کی تعداد سو سے زیادہ ہے لیکن یہ تمام اوزان اردو میں رائج نہیں ہیں۔

اردو میں مستعمل اوزان و بحور

اردو میں عربی اور فارسی کی تمام بحریں (سالم یا مزاحف) رائج نہیں ہیں۔ اردو کے مزاج سے جو اوزان مطابقت اور مناسبت رکھتے ہیں ان کی فہرست زیادہ طویل نہیں ہے۔ اس باب میں انھیں اوزان کی ایک فہرست ترتیب دی جا رہی ہے جو اردو میں استعمال ہوتے آئے ہیں۔ اکثر عَروضیوں نے تمام ہی اوزان پر تبصرہ کیا ہے۔ چند ہی عَروضی ہیں، جنھوں نے اردو میں مستعمل اوزان کو الگ سے زیرِ بحث لایا ہے۔ ان میں نظم طباطبائی اور استاد سخا دہلوی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ شعورؔ اعظمی نے بھی عَروضِ اساسی کے تحت انھیں بزرگوں کے تجویز کردہ اوزان پر اکتفا کیا ہے۔ سیمابؔ اکبر آبادی نے بھی رازِ عَروض میں صرف اردو ہی کے

اوزان کو موضوع بحث بنایا ہے، جن کی کل تعداد ۴۰ کے قریب ہے۔ ہم نے یہاں ان اوزان کو بھی شامل کیا ہے جو اگرچہ کثیر الاستعمال نہیں ہیں لیکن ان میں اشعار کہنے کے امکانات موجود ہیں اور کہے بھی گئے ہیں۔ اس طرح ان اوزان کی تعداد ۶۰ کے قریب ہو جاتی ہے۔ واضح رہے کہ کوئی بھی شاعر ان تمام اوزان کو مشق سخن نہیں بناتا ہے بلکہ ہر شاعر اپنے موضوع اور مزاج کے مطابق چند ہی اوزان کو اختیار کرتا ہے۔

1	1	بحر ہزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
2		بحر ہزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
3		بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن
4		بحر ہزج مسدس محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن
5		بحر ہزج مسدس مقصور	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلُ
6		بحر ہزج مثمن اشتر	فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن
7		بحر ہزج مثمن مقصور و محذوف	مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن
8		بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	مفعولُ مفاعلن فعولن
9		بحر ہزج مسدس اخرم مقبوض مخنق محذوف	مفعولن فاعلن فعولن
10		بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور	مفعول مفاعلن مفاعیلُ
11		بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض اشتر مسبغ	مفعول مفاعیلن مفاعیلان
12	2	بحر رجز مثمن سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
13		بحر رجز مثمن مطوی	مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
14		بحر رجز مسدس مطوی	مفتعلن مفتعلن مفتعلن
15		بحر رجز مسدس سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن
16		بحر رجز مسدس مطوی	مفتعلن مفتعلن مفتعلن
17		بحر رجز مثمن مطوی مخبون	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن
18	3	بحر رمل مثمن محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
19		بحر رمل مثمن مقصور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ
20		بحر رمل مثمن مخبون	فاعلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن
21		بحر رمل مثمن مشکول	فَعِلاتُ فاعلاتن فَعِلاتُ فاعلاتن
22		بحر رمل مثمن مخبون مشعت مقصور	فاعلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلان
23		بحر رمل مسدس مخبون مشعت مقصور	فاعلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن
24	4	بحر متقارب مثمن سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن

25		بحر متقارب مثمن محذوف	فعولن فعولن فعولن فعول
26		بحر متقارب مثمن مقصور	فعولن فعولن فعولن فعول
27		بحر متقارب مثمن مقبوض اثلم	فعول فعْلن فعول فعْلن
28		بحر متقارب مقبوض اثلم سولہ رکنی	فعول فعْلن فعول فعْلن فعول فعْلن فعول فعْلن
29		بحر متقارب مثمن اشتر	فعلن فعولن فعلن فعولن
30		بحر متقارب مزاحف سولہ رکنی	فعْل فعولن فعْل فعولن فعْل فعولن فعْل فعولن
31	5	بحر متدارک مثمن سالم	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
32		بحر متدارک مثمن محذوف	فاعلن فاعلن فاعلن فعْ
33		بحر متدارک مثمن مخبون	فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن
34		بحر متدارک مخبون سولہ رکنی	فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن
35		بحر متدارک مثمن مقطوع	فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن
37		بحر متدارک مقطوع سولہ رکنی	فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن
38	6	بحر کامل مثمن سالم	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
39	7	بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن
40		بحر منسرح مثمن مطوی موقوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلاتُ
41		بحر منسرح مثمن مطوی مقصور	مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فاعلن
42		بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف منحور مجدوع	مفتعلن فاعلن مفتعلن فع / فاع
43		بحر منسرح مسدس مطوی مقطوع	مفتعلن فاعلاتُ فعولن
44	8	بحر مضارع مثمن اخرب	مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن
45		بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور	مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان
46		بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن
47	9	بحر سریع مسدس مطوی موقوف	مفتعلن مفتعلن فاعلاتُ
48		بحر سریع مسدس مطوی موقوف مکسوف	مفتعلن مفتعلن فاعلن
49		بحر سریع مسدس مطوی مقطوع مجدوع	مفتعلن مفعولن فاع
50		بحر سریع مسدس مطوی مقطوع منحور	مفتعلن مفعولن فع
51	10	بحر خفیف مسدس مخبون مجوف	فاعلاتن مفاعلن فع
52		بحر خفیف مسدس مخبون ابتر	فاعلاتن مفاعلن فعْلن
53	11	بحر مجتث مثمن مخبون	مفاعلن فَعِلاتن مفاعلن فَعِلاتن
54		بحر مجتث مخبون مقصور	مفاعلن فَعِلاتن مفاعلن فَعِلن / فعْلن

55	12	بحر مقتضب مثمن مطوی	فاعلاتُ مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن
56		بحر مقتضب مثمن مطوی مقطوع	فاعلاتُ مفعولن فاعلاتُ مفعولن
57	13	بحر جدید مسدس مخبون	فَعِلاتن فَعِلاتن مفاعلن
58	14	بحر مشاکل مسدس مکفوف محذوف	فاعلاتُ مفاعیل مفاعیل

۲۔ اردو عَروض کے پیمانے

اردو عَروض عربی اور فارسی سے مستعار ہے لہٰذا اس کے پیمانے بھی دیگر زبانوں کے بجائے عربی اور فارسی مزاج سے قریب ہیں۔ علم العَروض شعر کے وزن کو جانچنے کے پیمانے فراہم کرتا ہے۔ اردو کے کسی شعر کو پرکھنے کے بھی تقریباً وہی اصول و ضوابط ہیں جو عربی اور فارسی میں ہیں۔ دراصل نظامِ عَروض شعر میں برتے جانے والے الفاظ کی صوتیات سے کام رکھتا ہے۔ کسی لفظ کی صوتی اکائیوں کا ادراک لفظ کی حرکات و سکنات سے ممکن ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ارکانِ عشرہ کی اصل دریافت بھی حرکات و سکنات کی تقدیم و تاخیر سے عمل میں آئی ہے۔ واضح رہے کہ علم العَروض کی معروضیت کی بنا حرکت و سکون کے دو بنیادی اصولوں پر قائم ہے۔ علم العَروض کے بحرِ ذخار میں گم ہونے سے بچنے کا واحد راستہ یہ ہے کہ اس علم کی معروضی بنیادوں پر توجہ مرکوز رکھی جائے۔

تقطیع

علم العَروض کا بنیادی مقصد شعر کی موزونیت کو پرکھنا ہے اگر یہ کہا جائے کہ شعر کے ناپ تول ہی کے لیے علم عَروض کی دریافت ہوئی ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ موزونیت کو پرکھنے کا سب سے اہم وسیلہ تقطیع کا عمل ہے۔ شعر یا بیت کے دو مصرعوں کی موزونیت کو جانچنے کے لیے ہر مصرعے کو عَروضی اکائیوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، اس عمل کو تقطیع کا نام دیا گیا ہے۔ عَروضی اکائیاں وہی ہیں جن کا ذکر عَروضی ارکان (ارکان عشرہ) کے عنوان کے تحت گزشتہ صفحات میں ہوا اور باقی وہ ارکان بھی جو زحافات سے حاصل ہوتے ہیں۔ تقطیع کے عمل کو سادہ لفظوں میں سمجھنے کے لیے پروفیسر عظیم الرحمٰن کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "شعر کو عَروضی ٹکڑوں میں بانٹنا، اس میں شامل ہونے والے ارکان کی بنیادی شکل کو پہچاننا، ان کا شمار کرنا، رکن پر صادر زحافات کو عَروضی قاعدوں کے مطابق متعین کرنا اور شعر کی بحر کا نام متعین کرنا عمل تقطیع کہلاتا ہے"[11]

تقطیع کے عمل میں لفظوں کی صوتیات سے سروکار رہتا ہے نہ کہ حروف کی مقدار سے۔ لفظوں کی صوتی اکائیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کو ٹکڑوں میں بانٹا جاتا ہے۔ تقطیع کرنے کے کئی طریقے ہوسکتے ہیں البتہ اساتذہ سے جو طریقہ رائج ہے وہ یہ ہے کہ الفاظ کو اجزائے ثلاثہ (سبب، وتد اور فاصلہ) کی طرز پر حرکت و

سکون کا لحاظ رکھتے ہوئے توڑا جائے۔ اس کے لیے نشانات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ مثلاً ایک حرکت یا ایک حرفی آواز کے لیے یہ نشان (-) اور دو حرفی آواز (جو ایک حرکت اور ایک ساکن پر مبنی ہو) کے لیے یہ نشان (=)۔ یہ نشانات تمام ہی صورتوں میں (سبب، وتد اور فاصلہ) میں کافی ہو جاتے ہیں۔ اب ارکان عشرہ کے تحت ان کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

عَروضی رکن	مجموعہ	الفاظ کی مثال	نشانات
فعولن	وتد مجموع + سبب خفیف	مسافر	==
مفاعی لن	وتد مجموع + سبب خفیف + سبب خفیف	مسافرتم	===
متفاعلن	فاصلہ صغری + وتد مجموع	دِلِ بے عمل	--=-

اسی طرح تمام الفاظ و ارکان کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ اگر ایک شعر کے دونوں مصرعوں میں حرکات و سکنات کی تعداد یکساں ہے تو بھی یہ واضح ہوتا ہے کہ شعر موزوں ہے لیکن ایک اہم مرحلہ بحر یا وزن کی شناخت کا بھی ہے، جس کے لیے ارکان اور زحافات کا علم کام آتا ہے۔

جس شعر کے دونوں مصرعے کسی بھی بحر کے ارکان کے مطابق ہوں وہ موزوں کہلاتا ہے لیکن بعض اصناف میں مستثنیٰ اصول بھی ہیں۔ جیسے کہ رباعی کے لیے چوبیس اوزان مقرر ہیں جو بحر ہزج کے اخرب اوراخرم کے شجرے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان اوزان میں یہ تخفیف بھی ہے کہ ہر مصرع مختلف الوزن ہونے کے باوجود بھی موزون رہتا ہے۔ یعنی ایک ہی رباعی کے چار مصرعے چار مختلف اوزان میں ہوسکتے ہیں، شرط یہ ہے کہ ان کا تعلق رباعی کے چوبیس اوزان میں سے ہو۔ بہر حال شعر کو تقطیع کے مراحل سے گزارتے ہوئے سب سے پہلے یہ دیکھا جاتا ہے کہ مصرع کس وزن پر ڈھلا ہے پھر دونوں مصرعے یا غزل کے تمام مصرعے اسی وزن پر پرکھے جاتے ہیں۔ کسی ایک وزن میں ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ساکن کے مقابلے ساکن اور متحرک کے مقابلے متحرک ہو۔ مثلاً فعولن کے مقابلے میں لفظ ندامت لائیں۔ فعولن میں پہلا حرف متحرک، دوسرا متحرک، تیسرا ساکن، چوتھا متحرک اور پانچواں ساکن ہے، حرکات و سکنات کی یہی ترتیب لفظ ندامت میں بھی ہے لہٰذا لفظ ندامت بروزن فعولن ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر رکن کے مقابلے میں ایک پورا لفظ ہو، ضروری یہ ہے کہ مصرعے کے تمام الفاظ ارکان بحر کے تابع ہوں۔ اب تقطیع کی مثال کے لیے غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالبؔ
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

ب نا کر --== ف عولن / ف قی رو --== ف عولن / کَ ہم بھی --== ف عولن / سِ غالب --== ف عولن
ت ماشا --== ف عولن / ئِ اہ لے --== ف عولن / ک رم دے --== ف عولن / کھ تے ہے --== ف عولن

اس طرح واضح ہوا کہ غالبؔ کا محولا بالا شعر فعولن فعولن فعولن فعولن کے وزن پر ہے جو بحر متقارب مثمن سالم کہلاتا ہے۔ اس مثال سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ موزونیت کا تعلق حروف کی تعداد سے نہیں ہے بلکہ لفظ کے صوتی برتاؤ سے ہے۔ جیسے محولا بالا شعر میں فقیروں کا نون غنہ تقطیع میں شامل نہیں ہوا کیوں کہ لفظ فقیروں شعر میں بروزن فقیرو ادا ہوتا ہے جو بروزن فعولن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ موزونیت کا تعلق کلام سے ہے، تحریر سے نہیں اور کلام آوازوں کا مجموعہ ہے حروف انھیں آوازوں کے محض ترجمان ہوتے ہیں۔ لفظوں میں ایسے حروف بھی لکھنے میں آتے ہیں جو پڑھنے میں نہیں آتے ہیں لہٰذا حروف کو تقطیع میں شمار نہیں کیا جاتا ہے۔ بعض الفاظ کا محل استعمال میں ادائیگی کے بدلنے کے ساتھ ساتھ صوتی آہنگ بدل جاتا ہے لہٰذا تقطیع میں صوتیات ہی کو مقدم رکھا جاتا ہے۔

الفاظ ملفوظی اور مکتوبی اعتبار سے مختلف الانواع ہوتے ہیں۔ اس کی وضاحت کے لیے عَروضیوں نے تقطیع کے اصولوں کی ایک طویل فہرست مرتب کی ہے، جس میں یہ واضح کیا گیا ہے کہ کون سا حرف تقطیع میں شمار ہوتا ہے اور کون سا گرایا جاتا ہے لیکن ان تمام اصولوں کی بنیاد لفظوں کے صوتی برتاؤ ہی پر رکھی گئی ہے۔ یہاں ان اصولوں میں سے تقطیع کے چند اہم نکات درج کیے جاتے ہیں۔

- بنیادی اصول یہ ہے کہ تقطیع میں ملفوظی حروف شامل ہوتے ہیں مکتوبی نہیں۔ شعر کے وزن کا انحصار حروف کی گنتی پر نہیں ہوتا ہے بلکہ آوازوں کے تناسب پر ہوتا ہے۔ ساکن کے بدلے ساکن اور متحرک کے بدلے متحرک لانے سے شعر کا وزن ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر لفظ آدمی فاعلن کے وزن پر آئے گا۔ اس لیے کہ الف ممدودہ دو الف شمار ہو گا، جس میں پہلا الف متحرک اور دوسرا ساکن اس کے بعد تیسرا حرف دال متحرک، چوتھا میم متحرک اور پانچواں یائے ساکن ہے بالکل اسی ترتیب میں فاعلن ہے، جس میں پہلا حرف متحرک، دوسرا ساکن، تیسرا متحرک، چوتھا متحرک اور پانچواں ساکن ہے۔
- بعض دو حرفی حروف یک حرفی بھی نظم ہوتے ہیں مثلاً کی (کِ)، پہ (پَ)، کو (کُ)، جو (جُ)، تھی (تھِ)، تھا (تھَ) وغیرہ۔
- اضافت کا زیر کبھی شمار ہوتا ہے اور کبھی نہیں۔ مثلاً غبارِ دل زیر شمار کریں تو مفاعیلن اور نہ کریں تو مفاعلن۔ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم نے زیر کو کھینچ کر پڑھا تو شمار ہو گا اگر نہیں کھینچا تو نہیں شمار ہو گا۔
- تیرا اور میرا میں ی بھی گرائی جاسکتی ہے اور الف بھی۔ ی گرانے کی صورت میں ترا اور مرا ہو جائے گا اور

الف گرانے کی صورت میں تیرَ اور میرَ یا ترَ اور مرَ۔

- بعض عروضیوں کے نزدیک حروف علت عربی اور فارسی الفاظ میں گرانا درست نہیں ہے لیکن ضرورت شعری کے مطابق ان کے نزدیک بھی گنجائش ہے مثلاً: صحرا کا الف گرائیں تو صحرَ ہو گا۔
- یائے مخلوط غیر معتبرہ شمار نہیں ہوتی۔ مثلاً کیا کی یے شمار نہیں ہو گی یہ کا کے وزن پر ہو گا، پیار پار کے وزن پر اور کیوں کوں کے وزن پر۔
- واوِ عطف ضرورت کے مطابق کبھی شمار ہو گا کبھی نہیں مثلاً: قلب و جگر مستفعلن کے وزن پر بھی لیا جا سکتا ہے اور مفتعلن (قلبُ جگر) کے وزن پر بھی۔
- وہ مکتوبی حروف جو پڑھنے میں بالکل نہیں آئیں ہرگز شمار نہیں ہوں گے اور مشدد حروف دو بار شمار ہوں گے۔ مثلاً: حروف شمسی کا الف لام شمار نہیں ہو گا عبد السبحان کا وزن عبدس سبحان بروزن فِعْلُن فعْلان ہو گا۔ اسی طرح حروف قمری کا الف شمار نہیں ہو گا کیوں کہ وہ پڑھنے میں نہیں آتا اور لام شمار ہو گا کیوں کہ پڑھا جاتا ہے مثلاً دار العلم کا وزن دارل علم بروزن فعْلن فعْل ہو گا۔

عَروض فہمی نہ صرف شاعر کو وزن شعر میں گمراہی سے بچاتی ہے بلکہ اسے موزونیت کے وسیع امکانات کا شعور بھی عطا کرتی ہے۔ جس شخص نے فطرتاً طبع موزوں پایا ہو وہ عَروض کی مبادیات سے بحرہ ور نہ ہو تو اپنی صلاحیت کے بھرپور اظہار سے محروم رہ سکتا ہے۔ عَروضی پیمانے موزونیت کا ساز و سامان فراہم کرتے ہیں۔ ہر کاری گر اور فن کار اپنے فن میں کمال حاصل کرنے کے لیے بہتر سے بہتر وسائل کا استعمال کرتا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے ابو ظفر کا ایک خوبصورت اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "وہ ہنر ور ہی کیا جو اپنی بے ہنری اور عدم واقفیت پر ناز کرے اور جس کے پاس اپنے گن کا ضروری ساز و سامان تک نہ ہو۔ یہ اور بات ہے کہ ایک پھوہڑ صنّاع تیکھا سازوسامان رکھ کر بھی اچھا کام کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ یہ قصور صنّاع کا ہے نہ کہ سازوسامان کا۔ بہر حال یہ کسی طرح سے ثابت نہیں ہوتا کہ ایک فن کار کو اپنے کیل کانٹوں سے، یا ایک شاعر کو نظم و آہنگ کے اصولوں سے بے نیاز ہونا چاہیے۔"[12]

واضح رہے کہ عَروض فہمی صرف شعر کی تقطیع جاننے کا نام نہیں ہے نہ علم العَروض شعر کی موزنیت ہی تک محدود ہے بلکہ اس میں صنائع بدائع، فصاحت و بلاغت اور علم قافیہ جیسے اہم علوم بھی شامل ہیں۔

۳۔ ہندی عَروض؛ پنگل شاستر

دنیا کی وہ اہم زبانیں جن میں شاعری ہوتی ہے شعری موزونیت کے اصول بھی کسی نہ کسی درجے پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ عربی، فارسی اور اردو میں شعری موزونیت کا علم، علم العَروض کہلاتا ہے اور ہندی و سنسکرت میں یہ علم پنگل یا چھند شاستر کہلاتا ہے۔ عَروض عربی الاصل ہے جو عربی میں دریافت ہو کر فارسی کے راستے سے اردو میں داخل ہوا۔ ہمارے شعرا نے ابتدا ہی سے اردو عَروض کے ساتھ ساتھ ہندی عَروض کے اوزان کو بھی بروئے کار لایا ہے۔ اس لیے اہلِ اردو کے لیے ہندی عَروض کا مطالعہ بھی دلچسپی کا سامان رکھتا ہے۔ علم العَروض اپنی سائنٹفک اور معَروضی حیثیت کی بنا پر ایک مربوط اور مکمل علم ہے لیکن عربی الاصل ہونے کی وجہ سے یہ عربی زبان کی شعری موزونیت کے تو سارے امکانات کو چھو سکتا ہے لیکن فارسی اور اردو میں بعض امکانات تشنہ رہ جاتے ہیں۔ اسی لیے فارسی والوں نے بھی اپنی ضرورتوں کے پیشِ نظر اس میں بعض اضافے کیے ہیں۔ اردو کے لیے موزونیت کے بعض امکانات ایسے بھی ہیں جو ہندی عَروض میں پوشیدہ ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ شعر کی موزونیت کا دارومدار الفاظ کی صوتیات پر ہوتا ہے اور اردو کی لسانی اور صوتی تشکیل میں عربی و فارسی کے ساتھ ساتھ سنسکرت کا بھی اہم رول ہے۔ اردو کے حروفِ تہجی میں عربی اور فارسی کے علاوہ ٹ، ڈ، اور ڑ کی آوازیں سنسکرت ہی سے مستعار ہیں۔ جب ہم اس مسلمہ کو تسلیم کرتے ہیں کہ اردو کی لسانی و صوتی تشکیل میں سنسکرت کے اثرات ہیں تو یہ حقیقت تسلیم کرنے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اردو شاعری کے بعض امکانات سنسکرت کے نظام عَروض میں پوشیدہ ہیں۔ یوں بھی علم العَروض اور پنگل میں کئی مماثلتیں ہیں لیکن چند اوزان ایسے ہیں جو اگرچہ نہایت ہی مترنم ہیں اور اردو کے مزاج سے ہم آہنگی رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود علم العَروض میں موجود نہیں ہیں۔ ہمارے شعرا شروع ہی سے ان سے استفادہ کرتے رہے ہیں۔ یہ بات اب مخفی نہیں رہی کہ امیر خسروؔ تا حال شعرا کی ایک طویل فہرست ہے، جن کے کلام میں ہندی عَروض کے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اب دھیرے دھیرے اس طرف کم توجہ ہو رہی ہے ایسے اوزان سے چشم پوشی کرنا اردو میں موزونیت کے امکانات کو تنگ کرنے کے مترادف ہوگا۔

اردو شاعری میں پنگل یا چھند شاستر کے نمونے ابتدائی زمانے ہی سے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جس زمانے میں اردو جنم لے رہی تھی، ہمارے شعرا یا تو فارسی زبان میں شاعری کر رہے تھے یا ان مقامی بولیوں میں، جن سے اردو کے سوتے پھوٹ رہے تھے۔ ان شعرا میں بابا فرید الدین گنج شکرؒ، امیر خسروؔ، شیخ بو علی قلندرؔ پانی پتی، شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؔ اور کبیرؔ داس وہ اہم نام ہیں، جن کے کلام میں یہ تجربات واضح طور پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ انھوں نے جو کلام فارسی میں کہا، اس میں علم العَروض کو برتا اور مقامی بولیوں میں پنگل یا چھند شاستر کے

اصولوں پر شعر کہے۔ اس تعلق سے پروفیسر مقبول فاروقی کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

”اردو کے یہ اولین شعراء جب فارسی میں شعر کہتے تو عربی عَروض کے مطابق ہی کہتے تھے۔ ریختہ گوئی میں بھی کچھ ایسی ہی صورتِ حال کا اندازہ ہوتا ہے یعنی یہ حضرات ریختہ کے لیے بھی عربی عَروض ہی کو پیشِ نظر رکھتے تھے، جیسا کہ بابا فرید (وقتِ سحر وقتِ مناجات ہے) اور امیر خسروؔ (زحالِ مسکیں مکن تغافل۔۔۔) کے ریختوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن فارسی کے یہ شعرا جب ہندوستانی زبان میں شعر کہنا چاہتے تو مقامی اوزان و بحور کو اپناتے تھے۔ یہ خصوصیات بابا فرید کے اردو اور پنجابی دوہوں اور امیر خسروؔ، شیخ بو علی قلندرؔ، گیسو دراز حسینی، شیخ باجن وغیرہ کے اردو دوہوں اور دوسری تخلیقات سے ظاہر ہے۔ یعنی کی اردو کی ابتدائی شعری تخلیقات دوہوں، سرسی، سار اور چوپائی جیسے چھندوں پر مبنی تھی۔ رفتہ رفتہ کچھ دوسرے چھند بھی استعمال ہونے لگے۔“[13]

واضح رہے کہ ہندی عَروض سے ہماری مراد سنسکرت کا عَروض ہے۔ ہندی زبان کی تاریخ زیادہ قدیم نہیں ہے، اردو کے ابتدائی زمانے میں موجودہ ہندی زبان کا کوئی نشان نہیں تھا۔ ددوسری بات یہ کہ موجودہ ہندی نے سنسکرت ہی کے عَروض کو اپنایا ہے۔ جیسا کہ ذکر ہوا کہ اردو کے ابتدائی زمانے میں ہمارے شعرا نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی ہے لیکن وہ اردو آج کی اردو کی طرح دھلی منجھی اور سڈول نہیں تھی بلکہ اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ اردو کی لسانی تشکیل میں مقامی بولیوں کا خاص کردار رہا ہے، جن میں کھڑی بولی، برج بھاشا اور ہریانوی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ فارسی کے علاوہ مقامی بولیوں میں جو شاعری ہوئی وہ مقامی عَروض ہی میں ہوئی جو دراصل سنسکرت کا عَروض ہے۔ جن مقامی اوزان و بحور کو شعرا نے اپنایا وہ سنسکرت ہی سے آئے تھے۔ بہر حال یہ بات مصدقہ ہے کہ موجودہ ہندی کے جنم لینے سے قبل ہی اردو شعرا نے سنسکرت کے عَروض سے استفادہ کیا ہے اور یہ سلسلہ عہد متوسط اور عہدِ جدید میں بھی جاری رہا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ابتدائی اردو شعرا اور پھر شمالی ہند میں میر تقی میرؔ تا حال شعرا کی ایک طویل فہرست ہے، جن کے کلام میں پنگل یا چھند شاستر کے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لہٰذا ہمارے لیے پنگل یا چھند شاستر کا مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔

۴۔ پنگل شاستر کے پیمانے

جس طرح اردو فارسی اور عربی میں شعری موزونیت کے علم کو علم العَروض کہا جاتا ہے، اسی طرح ہندی اور سنسکرت میں موزونیت کا علم ''پنگل یا چھند شاستر'' کے نام سے موسوم ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ہندی میں بحر کے لیے چھند اور عَروض کے لیے شاستر کہا جاتا ہے۔ اگرچہ یہ ایک تفصیل طلب موضوع ہے لیکن اس باب میں ہمارے لیے اتنا جاننا ہی کافی ہے کہ پنگل یا چھند شاستر دونوں ہی نام ہندی کے علم العَروض کے لیے مختص ہیں۔ یہاں دو مستند تعریفیں درج کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے تاکہ پنگل اور چھند شاستر کا مفہوم واضح ہو جائے۔

۱۔ گوری شنکر مشرا

''چھند وہ خوش آہنگ اور بامعنی صدا ہے، جس پر منطبق ہو کر کوئی جملہ یا عبارت نظم کا روپ اختیار کرتی ہے۔''[14]

۲۔ سمیع اللہ اشرفی

''ہندی پنگل سے مراد ہندی علم عَروض ہے، جو سنسکرت کے چھند شاستر پر مبنی ہے۔ سنسکرت عَروض کا باقاعدہ آغاز پنگل رشی کی تصنیف (پنگل چھند سوتر) سے ہوتا ہے جس کا زمانۂ تالیف دوسو سال قبل مسیح ہے۔ پنگل چھند شاستر اور عَروض ہم معنی الفاظ ہیں۔''[15]

پنگل، چھند اور عَروض ہم معنی ہیں یا نہیں اس بات میں اختلاف ہے البتہ اس میں شبہ نہیں ہے کہ یہ تینوں اصطلاحات شعر کی موزونیت کے علم ہی کے لیے وضع کردہ ہیں۔ چھند کو بحر کا مترادف خیال کیا جا سکتا ہے لیکن ایک اور تصور کے مطابق کسی وزن کے تحت کہی گئی نظم کو بھی چھند کہا جاتا ہے۔ اسی طرح چھند کا ایک مذہبی بیانیہ بھی ہے، جسے ویدک چھند کے مطالعے سے سمجھا جا سکتا ہے، کندن لعل کندن نے عروض پنگل و خلیل میں اس پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔[16] مجموعی طور پر چھند کو بحر کے مترادف جاننا غیر مناسب بھی نہیں ہے۔

علم العَروض میں بحروں کی تشکیل عَروضی ارکان پر رکھی گئی ہے، جب کہ چھند میں یہ کام آوازوں کی چھوٹی بڑی اکائیوں سے براہ راست لیا جاتا ہے۔ اگرچہ علم العَروض میں بھی ارکانِ عَروض کی بنیاد صوتیات ہی پر قائم ہے، جس کا مظاہرہ ارکان عَروض کی کی حرکات و سکنات پر مبنی تشکیل سے ہوتا ہے لیکن چھند میں یہ کام

بلاواسطہ ہوتا ہے اور عَروض میں بالواسطہ۔ علم العَروض کے مقابلے میں پنگل یا چھند شاستر کا نظام بہت ہی سیدھا سادہ ہے۔ علم العَروض کی بنیاد ارکان عشرہ پر ہے، ان ارکان عشرہ کی بنیاد اجزائے اولیٰ (سبب، وتد اور فاصلہ) کی معَروضی تقدیم و تاخیر پر رکھی گئی ہے اور اجزائے اولیٰ کی بنیاد حرکات و سکنات کی تقدیم و تاخیر پر۔ یہ نظام اگرچہ بہت ہی معَروضی اور سائنٹفک ہے لیکن اصطلاحوں کی بھرمار سے یہ گورکھ دھندا بن چکا ہے۔

پنگل یا چھند شاستر میں **فعولن فاعلن** کا چکر نہیں ہے۔ یہاں بحور و اوزان کا تعین آوازوں کی تعداد و ترتیب سے براہ راست ہوتا ہے۔ ہر آواز ماترا کہلاتی ہے۔ ماترا کسی حرف کی آواز کی وہ چھوٹی سی چھوٹی اکائی ہے جو مزید تقسیم نہ ہوسکے۔ غرض کسی لفظ کو پڑھتے وقت جو چھوٹی یا بڑی آوازیں ادا ہوتی ہیں وہ ماترا کہلاتی ہیں۔ چھوٹی ماترا لگھو کہلاتی ہے اور بڑی ماترا گرو۔ مثلاً ''اَ'' اور ''آ'' میں ''اَ'' لگھو ہے جس کی قیمت ایک ہے اور ''آ'' گرو ہے، جس کی قیمت دو ہے۔ ہندی کے اسی سیدھے سادے نظام سے متاثر ہو کر دورِ جدید میں ہجائے کوتاہ اور ہجائے بلند کا طریقۂ تقطیع وضع کیا گیا ہے۔ بہر حال ہندی ماتراؤں کا تعلق حروف کے حجم سے نہیں ہے بلکہ ان کی آوازوں کی ادائیگی میں صرف ہونے والی مدت سے ہے۔ جو آواز بہت ہی خفیف اور کم مدت میں ادا ہو وہ لگھو ہے اور جس میں قدرے وقت لگے وہ گرو ہے۔ ماتراؤں کا حساب رکھنے کے لیے ان کی عددی قیمت بھی متعین ہے۔ ان ماتراؤں کو نشانات سے بھی واضح کیا جاتا ہے۔ جیسے لگھو کے لیے I اور گرو کے لیے S نشان۔ مثال کے طور پر لفظ کرم کی ماتراؤں کا حساب یوں ہوگا۔ ک(I)[۱] رم(S)[۲] کل ۳ ماترائیں۔

غرض پنگل یا چھند شاستر کا سارا نظام انھیں ماتراؤں (لگھو، گرو) کے نظام پر قائم ہے۔ انھیں ماتراؤں کی ترتیب، تعداد اور وقفے کو ملحوظ رکھتے ہوئے بحور و اوزان تشکیل پاتے ہیں، جنھیں چھند کہا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے چھند کی دو قسمیں ماترک اور ورنک چھند ہیں لیکن ان کی تفصیل میں جانے سے قبل دو اہم اصطلاحوں یتی اور گتی کی وضاحت ضروری ہے۔

یتی:

یتی یا وشرام کا چھند شاستر میں اہم مقام ہے۔ ماتراؤں کی تعداد و ترتیب کے علاوہ یتی یا وشرام چھند شاستر کا ایک اہم اصول ہے۔ اسے عَروضی وقفہ کہا جاسکتا ہے۔ اس کا التزام علم العَروض میں بھی بعض اوزان میں ہوتا ہے کہ مصرع دو برابر ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے اور کوتاہی برتنے کی صورت میں شکستِ ناروا کا عیب واقع ہوتا ہے۔ علم العَروض سے اس کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ
جو شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں

اس شعر کا ہر مصرع دو برابر عَروضی وقفوں میں تقسیم ہوا ہے۔ پہلے مصرعے کا پہلا حصہ: **"تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے"** متفاعلن متفاعلن کے وزن پر ہے اور دوسرا حصہ **"ترا آئینہ ہے وہ آئینہ"** بھی اسی طرح ہے لیکن دوسرے مصرعے میں شکستِ ناروا اس وجہ سے ہے کہ پہلا جز **"جو شکستہ ہو تو عزیز تر"** دو متفاعلن پر مکمل ہوتا ہے حالاں کہ جملہ "ہے" پر مکمل ہونا ہے جو اگلے جز میں شامل ہوا ہے۔ چھند میں بھی یتی یا وشرام سے اسی طرح مصرع دو ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے لیکن یہاں دونوں ٹکڑے مقررہ ماتراؤں کی تعداد پر منحصر ہوتے ہیں۔ درج ذیل شعر کی تقطیع لگھو گرو کی ترتیب تعداد اور وشرام کی مثال کے طور پر پیش کی جارہی ہے:

بھر بھر نظریں دیکھیں تجھ کو آتے جاتے لوگ
دیکھ تجھے بدنام نہ کردے یہ ہرنی سی چال

بھر	بھر	نظ	ری	دی	کھے	تج	کو	آ	تے	جا	تے	لو	گ			
۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	ا			27
S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	I			
دی	کھ	ت	جھے	بد	نا	م	ن	کر	دے	یہ	ہر	نی	سی	چا	ل	
۲	ا	ا	۲	۲	۲	ا	ا	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	ا	27
S	I	I	S	S	S	I	I	S	S	S	S	S	S	S	I	

یہ ستائیس ماترے والا سرسری چھند ہے۔ اس کا اصول یہ ہے کہ مصرع کے آخر میں بالترتیب ایک گرو اور ایک لگھو آئے اور سولہویں ماترا پر وشرام ہو۔ مذکورہ مثال میں دونوں مصرعوں میں جہاں سولہ ماترائیں پوری ہوتی ہیں وہیں پر وقفہ ہے۔ وشرام دکھانے کے لیے ہم نے دونوں مصرعوں کے پہلے ٹکڑے کو خط کشیدہ کر رکھا ہے۔

گتی:

گتی بھی چھند شاستر کی ایک اہم اصطلاح ہے جو مصرعے میں چستی اور روانی کو ظاہر کرتی ہے۔ مصرعے میں چستی اور روانی ہی اسے مترنم بناتی ہے، اس لیے گتی پر خاص زور دیا جاتا ہے۔ جس مصرعے میں چستی اور روانی نہ ہو، اس کے عیب کو گتی بھنگ دوش کہہ کر ظاہر کیا جاتا ہے۔

اس طرح چھند شاستر میں ماتراؤں کی تعداد، لگھو گرو کی ترتیب اور یتی و گتی؛ وہ چند اہم چیزیں ہیں، جنھیں ہندی عَروض کی اساس کہا جاسکتا ہے۔ چھند شاستر کو سمجھنے کے لیے اس کی دو اہم قسموں (ماترک چھند، ورنک چھند) کو جاننا بھی ضروری ہے۔

ا۔ماترک چھند:

ماترک چھندوں کی بنیاد ماتراؤں کی تعداد اور ترتیب کے ساتھ ساتھ وشرام کے مقام کی اہمیت پر ہے۔ماتراؤں کی مختلف تعداد اور آخر پر لگھو گرو کی ترتیب اور طویل بحر کی صورت میں وشرام کے مقام کی درجہ بندی سے بحریں بنتی ہیں۔ مثلاً: دوہا چھند میں کل ۲۴ /ماترائیں ہوتی ہیں۔ ۱۳ /ویں ماترا پر وشرام آتا ہے اور آخر میں بالترتیب ایک گرو اور ایک لگھو کا آنا شرط ہے۔ ہر چھند میں وشرام کا آنا ضروری نہیں ہے، یہ زیادہ تر طویل چھندوں کے لیے مخصوص ہے اور اس کا مقام مختلف چھندوں میں مختلف ہے۔ درج ذیل جدول میں چند اہم ماترک چھندوں کی درجہ بندی ملاحظہ کیجیے، جن چھندوں میں وشرام آتا ہے، ان کا مقام بھی دکھایا گیا ہے۔

شمار	چھند کا نام	ماتراؤں کی تعداد	وشرام کا مقام	آخر میں ماتراؤں کی ترتیب
۱	اہیر	۱۱		لگھو گرو لگھو (جگن)
۲	تومر	۱۲		گرو لگھو
۳	چنگ	۱۳		گرو گرو
۴	سکھی	۱۴		لگھو گرو گرو
۵	چوپئی	۱۵		گرو لگھو
۶	چوپائی	۱۶		گرو گرو
۷	رام	۱۷		گرو لگھو یا لگھو گرو
۸	شکتی	۱۸		لگھو گرو
۹	سیمرو	۱۹	۱۰	لگھو گرو (بکٹ کہانی)
۱۰	راس	۲۲	۱۲	
۱۱	کنڈل	۲۲	۱۲	گرو گرو
۱۲	سارس	۲۴	۱۲	لگھو لگھو یا گرو لگھو
۱۳	دوہا	۲۴	۱۳	گرو لگھو
۱۴	سورٹھا	۲۴	۱۱	
۱۵	گیتی کا	۲۶	۱۴	لگھو گرو
۱۶	سرسی	۲۷	۱۶	گرو لگھو
۱۷	سار	۲۸	۱۶	گرو گرو
۱۸	تاٹنک	۳۰	۱۶	گرو گرو
۱۹	لاونی	۳۰	۱۶	آزادی

۱۹	سمان سوّیا	۳۲	۱۶	گرو گرو یا لگھو گرو

واضح رہے کہ ماترک چھندوں میں ماتراؤں کی ترتیب صرف آخر مصرع کے لیے متعین ہے، اس سے قبل یہ ترتیب بدلتی رہتی ہے۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ بعض رواں ہندی چھند اردو عروض کے اوزان سے خاص مماثلت رکھتے ہیں۔

۲۔ ورنِک چھند

ورنِک چھندوں کو "ورُت چھند" بھی کہا جاتا ہے۔ ورنک چھند علم العَروض کی طرح ارکان پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ہر وزن میں ماتراؤں کی سہ اجزائی ترکیب چلتی ہے، جنھیں گَن کہا جاتا ہے۔ کل آٹھ گن ہیں اور ہر گن لگھو گرو کی سہہ اجزائی ترتیب پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان کی شکلیں بعض عَروضی ارکان سے مماثل ہیں۔ مثلاً: مگن میں متواتر تین گرو آتے ہیں جیسے مفعولن۔ مندرجہ ذیل چارٹ میں ان گنوں کی ترتیب درج ہے۔ آخری کالم میں عَروضی مماثل رکن بھی دکھایا گیا ہے۔

شمار	گُن کا نام	ماتراؤں کی ترتیب	علامت	ہم وزن لفظ	مماثل عَروضی رکن
۱	مگن	گرو گرو گرو:۲۲۲	SSS	نادانی	مف عولن
۲	نگن	لگھو لگھو لگھو:۱۱۱	III	چمنِ دل (چ م ن)	
۳	بھگن	گرو لگھو لگھو:۱۱۲	IIS	دردِ جگر (در دِ ج)	
۴	یگن	لگھو گرو گرو:۲۲۱	SSI	ستانا	ف عولن
۵	جگن	لگھو گرو لگھو:۱۲۱	ISI	شراب	ف عولُ
۶	رگن	گرو لگھو گرو:۲۱۲	SIS	پالکی	فاع لن
۷	سگن	لگھو لگھو گرو:۲۱۱	SII	ادبی	فَ عِ لن
۸	تگن	گرو گرو لگھو:۱۲۲	ISS	شاداب	مف عولُ

یہ آٹھوں گن علم العَروض کے آٹھ ارکان کی طرح معروضیت کے حامل نہیں ہیں شاید اسی وجہ سے ہندی کے بہت سے ورنک چھندوں سے یہ شکایت ہے کہ وہ ترنم اور غنائیت سے عاری ہیں۔ ایسے چھندوں کو بے ہنگم ورنک چھندوں سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ ان بے ہنگم ورنک چھندوں میں گنوں کی تشکیل کا عمل دخل ہے لیکن بہت سے ورنک چھند ایسے بھی ہیں جو بے حد چست اور مترنم ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جو ورنک چھند سب سے زیادہ مترنم ہیں، وہ علم العَروض کے کسی وزن کے ساتھ بھی مماثل ہیں۔ اس سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ گنوں کی ترتیب میں اگر خاص توجہ دی جاتی تو یہ علم العَروض ہی کی طرح مترنم اور بہتر اوزان پیدا کرنے میں کامیاب رہتے۔ یہاں ہم چند ایسے ورنک چھندوں کا ذکر کرتے ہیں جو بے حد مترنم ہیں اور ان کی صورت اردو عَروض کی کسی نہ کسی بحر سے بھی ملتی ہے۔

۱۔ ملکا چھند: یہ ماترک چھند ایک رگن(SIS) ایک جگن (ISI) ایک گرو(S) اور ایک لگھو (I) کی ترتیب سے بنتا ہے۔ یہ ماترک چھند اردو کی بحر ہزج مربع اشتر مقبوض سے بہت قریب ہے۔

ملکا چھند	SIS	ISI	S	I	
	۲۱۲	۱۲۱	۲	۱	
	بحر ہزج مربع اشتر مقبوض: فاعلن مفاعلن۔				

۲۔ پنچ چامر: یہ ماترک چھند سلسلہ وار جگن (ISI)، رگن (SIS)، جگن (ISI)، رگن (SIS)، جگن (ISI)اور گرو(I) کی ترتیب پر مشتمل ہے۔ یہ چھند اردو کی بحر متدارک سے مماثل ہے:

پنچ چامر	ISI	SIS	ISI	SIS	ISI	S
	۱۲۱ م فاع	۲۱۲ لن م فا	۱۲۱ ع لن م	۲۱۲ فاع لن	۱۲۱ م فاع	۲ لن
	بحر متدارک مثمن سالم: مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن					

۳۔بھجنگی چھند: اس ورنک چھند میں لگاتار تین یگن (SSI) اور آخر میں لگھو (I) اور گرو (S) ہوتے ہیں۔ یہ بحر متقارب محذوف سے مماثل ہے۔

بھجنگی چھند	SSI	SSI	SSI	I	S
	۲۲۱ ف عولن	۲۲۱ ف عولن	۲۲۱ ف عولن	۱ ف	۲ عل
بحر متقارب محذوف: فعولن فعولن فعولن فعل					

۴۔ بھجنگ پریات: یہ ورنک چھند یگن (SSI) کو متواتر چار بار لانے سے بنتا ہے اور بحر متقارب سالم سے ملتا جلتا ہے۔

بھجنگ پریا	SSI	SSI	SSI	SSI
	۲۲۱ ف عولن	۲۲۱ ف عولن	۲۲۱ ف عولن	۲۲۱ ف عولن
بحر متقارب سالم: فعولن فعولن فعولن فعولن				

۵۔ سرگ ونی: یہ ورنک چھند بھی ایک ہی گن، رگن (SIS) کی چار بار تشکیل سے بنتا ہے۔ اردو میں اس کی مماثل بحر متدارک مثمن سالم ہے۔

سرگ ونی	SIS	SIS	SIS	SIS
	۲۱۲ فاع لن	۲۱۲ فاع لن	۲۱۲ فاع لن	۲۱۲ فاع لن
بحر متدارک سالم: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن				

پنگل یا چھند شاستر میں چھندوں کی تعداد کافی زیادہ ہے۔ یہاں ہم نے چند ہی ماترک اور ورنک چھند درج کیے تا کہ ہندی عَروض کے پیمانے واضح ہو جائیں اور اردو عَروض اور ہندی چھندوں کے درمیان عَروضی مماثلتوں کی طرف بھی توجہ مبذول ہو جائے۔ بنیادی طور سے پنگل یا چھند شاستر کا سارا نظام انھیں ماتراؤں اور ورنوں کی تنظیم پر منحصر ہے، جن کا ذکر ہم نے ابھی تک کیا۔ ماترک اور ورنک چھند ہندی عَروض کے چھندوں کی بنیادی قسمیں ہیں۔ ماترک چھندوں اور ورنک چھندوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ماترک چھندوں میں ماتراؤں کی ترتیب درمیانِ مصرع بدل سکتی ہے۔ صرف آخری مصرع کے لیے لگھو اور گرو کی ترتیب متعین ہے۔ اس کے برعکس ورنک چھندوں میں اوزان کی تشکیل گنوں پر مشتمل ہے، جس وجہ سے ماتراؤں (لگھو گرو) کی ترتیب شعر کے دونوں مصرعوں میں یکساں رہتی ہے۔

ماترک اور ورنک دونوں ہی چھندوں میں بعض نہایت ہی مترنم اوزان دریافت ہوئے ہیں۔ اکثر اوزان علم العَروض میں بھی موجود ہیں، جن میں سے چند کا ذکر پچھلے صفحات میں ہوا۔ اہل اردو کے لیے وہ اوزان اہم نہیں ہیں جو علم العَروض میں بخوبی موجود ہیں۔ اس لیے کہ جب عَروض میں وہ اوزان موجود ہیں تو اہل اردو کو ایسے چھندوں سے کیا غرض ہو سکتی ہے۔ اہل اردو کو ہندی کے دو نوعیت کے چھندوں سے واسطہ رہا ہے، رہتا ہے اور رہنا چاہیے۔ ایک ایسے چھند جن کا کوئی متبادل وزن علم العَروض میں موجود تو ہے لیکن مصرعوں میں اس کے ارکان میں کافی تقدیم و تاخیر اور زحافات کے جابجا احکامات صادر ہوتے ہیں جو اگرچہ عَروضی اعتبار سے درست ہے لیکن یہ عمل بہت مشکل بن جاتا ہے۔ اگر ایسے اوزان کو چھند شاستر کے اصولوں کے تحت برتا جائے تو مشکل حل ہو جاتی ہے۔ ایسے اوزان کی ایک مثال میرؔ کی مشہور ہندی بحر سے دی جاسکتی ہے۔

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

میرؔ کی یہ غزل موزونیت کے لحاظ سے اس قدر اختلاف کا شکار رہی ہے کہ متنازع فیہ کہی جاسکتی ہے۔ اس غزل کی موزونیت پر کسی کو شبہ نہیں ہے بلکہ اختلاف غزل کی بحر اور تقطیع سے متعلق ہے۔ بعض ناقدین نے اسے سراسر ہندی وزن کہہ دیا اور بعض نے ہندی وزن کہنا توہین سمجھ کر اسے خالص عروضی وزن کہنے پر اصرار کیا۔ جو لوگ اسے خالص عروضی وزن مانتے ہیں وہ بھی مختلف رائے رکھتے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسین خان اسے بحر متدارک کے زحافات میں تلاش کرتے ہیں، بعد کے عروضی اپنے ٹھوس دلائل سے اسے بحر متقارب کے زحافات سے ثابت کرتے ہیں۔ ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو اسے متقارب و متدارک پر مشترکہ

زحافات سے برآمد کرنے کی سعی سبق آموز کرتا ہے۔ عروض کا ظرف اعلیٰ کہیے! کہ اس میں موزونیت کے نئے نئے امکانات سرزد ہوتے رہتے ہیں لیکن اختلافات کی بھرمار سے بہر حال معاملہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ اس غزل کے وزن کی پیچیدگی اس وقت رفع ہوتی ہے جب اس غزل کی تقطیع عروض کے ساتھ ساتھ ہندی چھند شاستر کے اصولوں پر بھی کی جاتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ میر کا یہ تجربہ ہندی ہی سے قیاس کیا جاتا ہے اور ناقدین کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ تجربہ میر نے ہندی چھندوں سے متاثر ہو کر ہی کیا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خان لکھتے ہیں:

> ”میر کی اس غزل کو اکثر لوگ ہندی چھند بتاتے ہیں۔ حالاں کہ یہ سیدھی سادی بحر متدارک مخبون مسکن اخذ سولہ رکنی میں ہے۔ لیکن یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ یہ سولہ رکنی بحر اردو کے لیے مخصوص ہے۔ بہت ممکن ہے کہ یہ سولہ رکنی بحر ہندی کے بعض چھندوں سے متاثر ہو کر بنائی گئی ہو۔ ہندی میں اس سے ملتے جلتے کئی مقبول عام چھند ملتے ہیں۔“[17]

پروفیسر مسعود حسین خان اس وزن کو ہندی وزن ماننے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ یہ سیدھی سادی بحر متدارک مخبون مسکن اخذ سولہ رکنی میں ہے لیکن وہ یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ یہ وزن میر نے ہندی چھندوں ہی سے دریافت کیا ہے۔ بعد کے عروضیوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ یہ بحر متدارک نہیں بلکہ متقارب مزاحف سولہ رکنی ہے۔ میرؔ نے یہ وزن چھند شاستر سے لیا ہے کہ عروض سے لیا ہے؟ یہ بحث ہنوز جاری ہے۔ اس وزن کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ نہ صرف اردو کے محققین اور ناقدین نے اس موضوع پر تبصرے کیے بلکہ چند مشہور مستشرقین بھی اس میدان میں اتر آئے۔ ایف ڈبلیو پریچٹ نے اپنی کتاب Urdu Meter میں اس موضوع کو Mir's Hindi Meter کا عنوان دے کر اسے ہندی چھند شاستر سے مستعار لیے جانے کا اعلان کیا ہے۔ ان سے بہت پہلے ہی رالف رسل نے ایک مضمون Some Problems of the Treatment of Urdu Meter میں اس پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے۔ ایف ڈبلیو پریچٹ اس وزن سے متعلق لکھتے ہیں:

> Mir introduced, or at least used extensively and made popular, a meter very unlike the meters of conventional prosody. (Actually the meter was first used by Mir Jafar Zatalli [miir ja((far za:tallii] (d. 1712) in a few of his longish satirical poems.) Although expressible in terms of the standard afaa((iil , this meter is highly irregular. The lines are equal in length in that

they all have eight feet, but they do not always contain an equal number of syllables.[18]

موصوف کی تحقیق کے مطابق میرؔ نے عروض کو ایک نئے وزن سے متعارف کرایا ہے یا کم سے کم یہ ماننے میں کوئی حرج نہیں کہ میرؔ نے پہلی بار اس نئے وزن کو کثرت سے برتا جو کہ روائتی عروض سے بالکل منفرد ہے۔ موصوف یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ اس وزن کا استعمال میر سے قبل جعفر زٹلی نے کیا ہے۔ اس وزن کی خاص بات یہ ہے کہ عروض میں اس کے ارکان کی ترتیب بدلتی رہتی ہے یعنی کبھی فعلن کبھی فعل فعولن وغیرہ۔ اس کی طرف موصوف نے irregular کہہ کر واضح اشارہ دیا ہے لیکن اصل بات اور بھی ہے کہ اس بحر کی irregularity ہی میں اس کا حسن اور امکانات پوشیدہ ہیں۔ عروض میں اس کے افاعیل بار بار تبدیل ہوتے رہتے ہیں لیکن موزونیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ تفصیل آئندہ صفحے پر تقطیع میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ عروض میں جب یہ وزن بحر متقارب کے زحافات سے برآمد ہوتا ہے تو اسے بحر ہندی کہنا روا نہیں ہے۔ اردو عروضیوں نے بحر متقارب میں ثرم، بتر، حذف اور قصر کے زحافات سے فعل، فعَل، فعول، فاع ارکان حاصل کیے ہیں اور انھیں زحافات اور بعض رعایتوں سے میرؔ کے اس وزن کی تمام صورتیں دریافت ہوتی ہیں۔ بحر متقارب مثمن اثرم سالم الآخر اس وزن کی وہ بنیادی کلید ہے، جہاں سے اس وزن کا سراغ ملتا ہے۔ عروض میں اس بحر کے ناموں پر جو اختلاف ہے وہ ضمنی ہے لیکن بحر ہندی کہنا کسی طور سے مناسب نہیں ہے۔ یہ مانا جاسکتا ہے کہ یہ وزن پنگل چھند میں پہلے سے موجود ہے لیکن پنگل چھند کے پیمانے عروضی پیمانوں سے بالکل مختلف ہیں۔ اگر میرؔ نے اس وزن کو پنگل شاستر ہی سے لیا ہے تو اسے ہندی بحر نام دینے سے زیادہ مناسب یہ ہے کہ اسے بحر میرؔ کہا جائے جو کہ فاضل ناقد شمس الرحمٰن فاروقی کا تجوزیز کردہ نام ہے۔ بحر ہندی کہنا ایک بے جوڑ بات ہے۔ اس سے بہتر یہ ہے کہ سیدھا سیدھا لاونی چھند کہا جائے جو کہ پنگل میں پہلے سے موجود ہے۔ اردو کے ماہر عروضیوں نے بحر ہندی نہیں بحر متقارب اثرم مضاعف یا شانزدہ رکنی کہنا پسند کیا ہے۔ ہاں نام برائے نام دینے سے کوئی مذائقہ بھی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم نے اس غزل کا پنگل اور عروض دونوں میں تجزیہ کیا ہے۔

یہ تسلیم کرنے میں کوئی ہرج نہیں کہ یہ وزن چھند شاستر ہی سے متاثر ہو کر بنا ہے کیوں کہ ہندی عروض سے استفادہ اردو میں میرؔ سے قبل بھی ہوتا رہا ہے۔ اردو شاعری میں پنگل یا چھند شاستر کے استعمال کے نمونے ابتدائی زمانے ہی سے دیکھنے کو ملتے ہیں۔

دراصل اس غزل میں اختلاف کی سب سے بڑی وجہ میرؔ کی وہ موزوں طبیعت ہے، جس نے اپنی اختراعی طبیعت سے اس غزل کی بحر کے حتی المقدور امکانات ایک ہی غزل میں سموئے۔ میرؔ نے اس غزل کے

۲۶ مصرعوں کو ۲۰ مختلف اوزان میں ادا کیا لیکن غزل کی موزونیت پر حرف نہیں آیا۔

یہاں ہم اس غزل کے چند اشعار کی تقطیع پہلے اردو عروض اور پھر ہندی عروض سے کرتے ہیں اور فیصلہ پڑھنے والوں پر چھوڑتے ہیں کہ کیا ایسی صورتِ حال میں ہندی عروض سے استفادہ کرنا چاہیے یا نہیں۔ اردو عروض میں اس غزل کا وزن بحر متقارب اثرم مقبوض محذوف مضاعف یا شانزدہ رکنی ہے۔ جس کے اصل ارکان فعل فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعولن ہیں۔ اس وزن میں تسکین اوسط[1] کے عمل سے فعلن، فعل، فعولن، فع، فاع وغیرہ بدلتے رہتے ہیں۔ چند اشعار کی تقطیع ملاحظہ کیجیے۔

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

دیکھا اس بیمارِ دل نے آخر کام تمام کیا

ال ٹی	ہو گ	ءسب تد	بی ری	کچ نَ	د وا نے	کا م	ک یا
فع لن	فع لُ	ف عو لن	فع لن	فع لُ	ف عو لن	فع لُ	ف عل
دی کھا	اس بی	ما ر	یِ دل نے	آ خر	کا م	ت ما م	ک یا
فع لن	فع لن	فع لُ	ف عو لن	فع لن	فع لُ	ف عو لُ	ف عَل

اسی غزل کو چھند شاستر کے میزان پر پرکھا جائے تو چند اہم چیزیں سامنے آتی ہیں۔ چھند شاستر میں اس غزل کا وزن لاونی چھند بتایا جاتا ہے جو ایک ماترک چھند ہے، جس میں کل ۳۰ ماترائیں ہوتی ہیں اور سولہویں ماترا پر یتی یا وشرام آتا ہے۔ لگھو یا گرو کی ترتیب کی یہاں آزادی حاصل ہے۔ تقطیع ملاحظہ کیجیے:

ال ٹی	ہو گ	ءسب تد	بی ری،	کچھ نَ	د وا نے	کا م	ک یا	
۲ ۲	۲ ا	ا ۲ ۲	۲ ۲	۲ ا	ا ۲ ۲	۲ ا	ا ۲	۳۰
دی کھا	اس بی	ما ر	یِ دل نے	آ خر	کا م	ت ما م	ک یا	
۲ ۲	۲ ۲	۲ ا	ا ۲ ۲	۲ ۲	۲ ا	ا ۲ ا	ا ۲	۳۰

---

[1] اصطلاح عروض میں تین متوالی حرکات سے درمیانی حرکت کو ساکن کرنے کا نام تسکین ہے۔ مزاحف کو مسکن کہتے ہیں۔ مثلاً فاعلن کا مخبون فَعِلُن ہے، اس کی درمیانی حرکت کو ساکن کریں تو فعْلُن ہو کر مخبون مسکن ہو جائے گا۔ اگر تین متوالی حرکتیں دو ارکان کے مابین آئیں مثلاً مفعولُ مَفَاعلن (لُ مَ ف) ایسی صورت میں بھی درمیانی حرکت کو ساکن کیا جاسکتا ہے لیکن اس صورت میں زحاف کا نام تسکین نہیں تخنیق بتایا جاتا ہے اور مزاحف کو مخنق کہتے ہیں۔ مثال یوں ہے کہ مفعولُ مَفَاعلن کی درمیانی حرکت کو ساکن کریں تو مفعولُمْ فاعلن ہوا جس کا متبادل مفعولن فاعلن لایا جاتا ہے۔ درج بالا بحر میں فعل فعول ل، ف اور ع رین متواتر متحرک حروف ہیں تسکین کے عمل سے فعلف عول حاصل ہوتا ہے، جس کی جگہ فعلن فعول لایا جاتا ہے۔

ہم نے پہلے علم العروض میں تقطیع کی اور پھر چھند شاستر میں۔ دونوں ہی جگہ اشعار موزوں پائے۔اس بحر کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں اتنے زیادہ امکانات پوشیدہ ہیں کہ اسے بحر بے کراں کہیے! ہم نے ابھی صرف دس مصرعوں کی تقطیع کی جب کہ اس غزل کے چھبیس مصرعے کل بیس مختلف اوزان میں ہیں۔اس بحر میں اتنی گنجائش ہے کہ غزل کے تمام مصرعے مختلف اوزان میں ہوسکتے ہیں۔اس لیے کہ اس کی کل 256 / صورتیں ہیں۔ یہاں مختلف اوزان کہنے سے مراد یہ ہے کہ ہر مصرعے میں افاعیل کی ترتیب بدلتی رہتی ہے اور اس تبدل کے باوجود شعر کے اجتماعی آہنگ پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہ معاملہ بالکل اسی طرح ہے جیسے کہ رباعی میں بحر ہزج کے 24 اوزان ہیں اور آپ ایک رباعی کے چار مصرعے چار مختلف اوزان میں کہہ سکتے ہیں۔اگر بالفرض رباعی کے چوبیس مصرعے بھی ہوتے تو چوبیس الگ الگ اوزان میں کہی جاسکتی تھی۔اسی طرح بحر متقارب کے اس وزن میں اتنی گنجائش ہے کہ اگر بالفرض کوئی غزل 256 مصرعوں کی ہو تو ایک شاعر کے پاس اتنی گنجائش ہے کہ وہ ان تمام صورتوں کو ایک غزل میں بروئے کار لائے۔یہ بات بھی اہم ہے کہ اس وزن کی اہمیت رباعی کے اوزان سے زیادہ ہے۔اس لیے کہ رباعی کے اوزان جو ہزج کے شجرۂ اخرب واخرم سے متعلق ہیں جب غزل میں برتے جائیں تو رعایتیں ختم ہو جاتی ہیں۔یعنی رباعی کے لیے یہ رعایت ہے کہ آپ ہر مصرعے کو کسی بھی مقررہ وزن میں کہہ سکتے ہیں لیکن ہزج کے اسی وزن میں جب غزل کہی جائے تو یہ رعایت باقی نہیں رہتی ہے۔غزل کے مزاج میں نغمگی اور غنائیت کا بڑا رول ہے جو اس رعایت سے مجروح ہوتا ہے لیکن بحرِ میرؔ کے اس وزن کا عالم یہ ہے کہ 256 / رعایتوں کے باوجود غنائیت کی اجتماعیت زائل نہیں ہوتی۔

یہ سب عروض کی معروضیت اور سائنٹفک ہونے کا نتیجہ ہے۔جس طرح ریاضی کے بنیادی 10 / اعداد سے بے شمار اعداد وجود میں آتے ہیں اور ہر عدد میں کئی اسرار موجود ہیں، جن سے علم الاعداد کے ماہرین واقف ہیں۔ 256 / صورتوں کے ہونے میں کوئی خاص ریاضی نکتہ پوشیدہ ہے۔کل آٹھ ارکان ہیں تخنیق کے عمل سے بروقت چار ارکان تبدیل ہوسکتے ہیں اور یہ عمل پورے مصرعے میں آٹھ بار گردش کرسکتا ہے لہٰذا 256 / صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔(256=4*8*8)

عروض میں اس وزن کو پرکھنے کا عمل مشکل تر ہو جاتا ہے اور چھند شاستر میں آسان تر۔ چھند شاستر میں اس غزل کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ یہاں وشرام کا مقام واضح ہوتا ہے۔ وشرام عروضی وقفے کی صورت میں علم العروض میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ مذکورہ بحر میں ہر مصرعے میں ارکان بدلتے جاتے ہیں، ایسی صورت میں وقفے کا درست حساب رکھنا ممکن نہیں ہے لیکن ۳۰ / ماترا کے جس چھند میں ہم نے اس شعر کی

تقطیع کی ہے، اس کا سیدھا سادہ اصول ہے کہ سولھویں ماترا پر وشرام یا یتی ظاہر ہو گا اور اس کا حساب رکھنا بے حد آسان ہے۔ یہ مثال ایسے اوزان کی ہے جو علم العروض اور چھند شاستر میں مشترکہ ہیں لیکن چھند شاستر میں وہ زیادہ واضح، آسان اور عام فہم ہیں۔

چھندوں کے استفادے کی دوسری صورت زیادہ اہم ہے۔ وہ یہ ہے کہ اردو زبان کی صوتی اور لسانی نظام میں سنسکرت کا بھی حصہ ہے۔ ٹ، ڈ، اور ڑ جیسی آوازیں اردو نے سنسکرت ہی سے قبول کی ہیں۔ لہٰذا اردو شاعری کی موزونیت کے بعض امکانات ایسے بھی ہیں جو علم العَروض میں نہیں پائے جاسکتے یعنی چھند شاستر میں بعض ایسے اوزان بھی ہیں جو اردو کے شعری مزاج سے بے حد ہم آہنگی رکھتے ہیں اور علم العَروض میں موجود نہیں ہیں۔ ایسے چھندوں میں خاص طور سے دوہا چھند اور سرسری چھندوں کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ اردو شاعری میں ابتدا تا حال ایسے کئی شاعر گزرے ہیں جن کا کلام ان اوزان میں پایا جاتا ہے۔ یہاں صرف چند مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

بابا فریدؔ کا دوہا

کاگا سب تن کھائیو، چُن چُن کھائیو ماس — دوئی نینا مت کھائیو، انھیں پیا ملن کی آس

امیر خسروؔ کا دوہا

گوری سوئے سیج پر، مکھ پر ڈارے کیس — چل خسروؔ گھر آپنے، سانجھ بھئی چوندیس

کبیر داسؔ کا دوہا

جیوں تل ماہیں تیل ہے، جیوں چکمک میں آگ — تیرا سائیں تج میں بسے ہے، جاگ سکے تو جاگ

سوداؔ کا دوہا

دین دُنی کے چاند کو، ماریں شامی گھیر — جگ میں دیکھا ہے کہیں، ایسا بھی اندھیر

جرأتؔ کا دوہا

عجب بلا میں پھنس گئے، کہیں سو کیا جنجال — گویا رات ملاپ کی، ہوگئی خواب و خیال

نظیرؔ اکبر آبادی کا دوہا

کوک کروں تو جگ ہنسے، چُپ کے لاگے گھاؤ — ایسو کٹھن سینے کو، کس بدھ کروں اپاؤ

عظمت اللہؔ خان کا دوہا

چال چھبیلی مست سی، ایک قیامت ڈھائے — بات سریلے گیت سی، دل کو ناچ نچائے

احمد ندیمؔ قاسمی کا دوہا

نذرانے لیتا ہوا، گاؤں میں آیا پیر — ریشم کے ملبوس میں، مانگے بھیک فقیر

بیکلؔ اُتساہی کا دوہا

بیکلؔ جی کس فکر میں، بیٹھے ہو من مار — کاغذ کی اک اوٹ ہے، زنداں کی دیوار

سعید منظر کا دوہا

ایشور اللہ ایک ہے، کہتا پھرے فقیر پانی کے اندر کبھی، کھنچتی نہیں لکیر

شہریار کا دوہا

ٹوٹی پھوٹی کشتیاں، دریا میں گرداب جیسے مرنے کے لیے، یہ لمحے نایاب

یہ رہی دوہوں کی چند مثالیں لیکن اردو شعرا نے صرف دوہے ہی نہیں کہے ہیں بہت سے چھندوں میں اردو شعرا کا کلام ملتا ہے۔ مولانا حالیؔ کی نظم مناجاتِ بیوہ چوپائی چھند میں ہے، ضرب کلیم کی ایک نظم محراب گل افغان کے افکار کے عنوان سے ہے، جو سرسی چھند میں ہے۔ اسی طرح مجاز، فراق، میرا جی اور دیگر کئی شعرا کا اکثر کلام ہندی چھندوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ الغرض بشیر بدرؔ تک شعرا کی ایک طویل فہرست ہے جو ہندی عَروض سے استفادہ کرتے آئے ہیں۔ قتیل شفائی کا سرسی چھند میں یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

چاندی جیسا روپ ہے تیرا، سونے جیسے بال
اک تو ہی دھنوان ہے گوری، باقی سب کنگال

پنگل شاستر کے پیمانے بہت سیدھے سادے ہیں۔ یہاں اوزان و بحور کا تعین الفاظ یا حروف کی آوازوں کی تعداد اور ترتیب سے ہوتا ہے۔ ان آوازوں کو ماترا کہتے ہیں۔ ماترا دراصل آواز کی وہ چھوٹی سی چھوٹی اکائی ہے جو ایک ہی سانس میں بغیر کسی رکاوٹ کے ادا ہو یا جسے مزید توڑنا ممکن نہیں ہو۔ چھوٹی آواز کو لگھو کہتے ہیں، اس کی عددی قیمت ایک ہے۔ بڑی آواز کو گرو کہتے ہیں، اس کی عددی قیمت دو ہے۔ بنیادی طور پر چھندوں کی دو قسمیں ہیں ماترک چھند اور ورنک چھند۔ ماترک چھندوں کی بنیاد ماتراؤں کی ترتیب، وشرام (عَروضی وقفہ) کے مقام اور مصرع کے آخر میں لگھو گرو کی ترتیب پر ہوتی ہے۔ ورنک چھندوں کی بنیاد گنوں پر رکھی گئی ہے۔ ہر گن سہہ ماترائی ترتیب پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ورنک چھندوں میں ماتراؤں کی ترتیب ماترک چھندوں کے مقابلے میں زیادہ متعین اور واضح ہوتی ہے۔ اردو شاعری کے مزاج سے جو چھند خاص مناسبت رکھتے ہیں ان میں دوہا، وشنو پد، سرسی، چوپائی، سار، راس، تاٹنک اور لاونی چھند خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ اردو شاعری کا ایک وافر ذخیرہ پنگل شاستر میں موجود ہے لہٰذا اہل اردو کے لیے پنگل شاستر کا مطالعہ کسی اہمیت سے کم نہیں ہے۔ اردو شاعری کے بعض امکانات ایسے بھی ہیں جو چھندوں ہی میں پوشیدہ ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اردو زبان کی لسانی تشکیل میں عربی و فارسی کے ساتھ ساتھ سنسکرت بھی شامل ہے لہٰذا علم العَروض جو کہ عربی الاصل ہے، اردو شاعری کی تمام ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے اس وقت تسلی بخش ثابت ہوتا ہے، جب اس میں عربی، فارسی اور سنسکرت تینوں زبانوں کی عروضی رعنائیاں یکجا ہوتی ہیں۔

اس میں شبہ نہیں کہ عروض کی اہمیت و افادیت اپنی جگہ مسلم ہے، ہم نے اس باب میں عروض کی اہمیت اور غرض و غایت کو ہر طرح سے ثابت کرنے کی کوشش کی لیکن یہ سخت ناانصافی ہوگی اگر اس پہلو کو نظر انداز کیا جائے کہ عروض کی اہمیت بھی ثانوی طرح کی ہے۔ اس میں کوئی دورائے نہیں کہ عروض موزونیت کی میزان فراہم کرتا ہے، شاعر اس میزان پر اپنا کلام پرکھتا ہے، اسے نکھارتا اور بہتر بناتا ہے لیکن یہ سب جبھی ممکن ہے کہ شاعر کی طبیعت میں فطرتاً موزونیت کا جوہر موجود ہو۔ شاعری ایک فطری ملکہ اور قدرتی عطیہ ہے۔ ہر کامیاب شاعر کی طبیعت فطرتاً موزوں ہوتی ہے، محض فاعلاتن فاعلات کا وظیفہ کسی شخص کو کامیاب شاعر نہیں بنا سکتا ہے۔ دنیائے شاعری سے ایسے کئی لوگوں کی مثالیں دی جاسکتی ہیں جو اساسی اور بنیادی عروض سے زیادہ کچھ نہیں جانتے تھے لیکن کامیاب شاعر ہوئے۔ اسی دنیا میں کئی ماہرِ عروض بھی آئے، جنھوں نے عروض کے بحر زخار کی غواصی کر کے اس کے دقیق مسائل کا حل بتایا لیکن وہ عظیم شاعر نہ ہو سکے۔ ارسطو نے تقریباً دوہزار سال قبل فنِ شاعری کی **بوطیقا** لکھی پھر بھی وہ دنیا کے عظیم فلسفی ہی رہے، عظیم شاعر نہیں۔ محقق طوسی کی **معیارالاشعار** کو عالمی شہرت حاصل ہے لیکن وہ بھی شاعر ہونے کی حیثیت سے نہیں محقق، ناقد اور فلسفی کی حیثیت سے زندہ ہیں۔ اور تو اور خلیل بن احمد بصری عروض کے موجد ہیں لیکن شاعری میں ان کا نام رومیؔ، حافظؔ، سعدیؔ وغیرہ کی صف میں نہیں ہے۔ ہمارے یہاں **بحر الفصاحت** فنِ شاعری کا کلیدی ماخذ ہے لیکن صاحب بحر الفصاحت کا نام میرؔ و غالبؔ کے ساتھ نہیں لیا جا سکتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ عروض کی دریافت سے پہلے بھی دنیا سے بڑے بڑے شاعر گزرے ہیں۔ ان مسلمات سے عروض کی اہمیت کم نہیں ہوتی ہے البتہ یہ سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ عروض شاعری سے ہے شاعری عروض سے نہیں ہے۔ ابھی تک شاید ہی کوئی ایسا شاعر ملا ہو، جس کی طبیعت فطرتاً موزوں نہ ہو اور وہ کامیاب شاعر ہوا ہو۔ یوں تو کوئی بھی شخص جس کی طبیعت فطرتاً موزوں نہ ہو مشقِ سخن کی مشقت اور ریاضت سے گزر کر طبیعت کو موزوں کر سکتا ہے لیکن خالص مشقت و ریاضت کے دم پر اس کا کامیاب شاعر ہو جانا محال ہے۔ اس کی مثال ایسی ہے کہ کوئی بچہ جو طبعاً انجینئرنگ کی صلاحیت رکھتا ہو لیکن داخلہ میڈیکل کالج میں مل جائے تو وہ یقیناً اپنی محنت اور عرق ریزی سے نہ صرف ڈاکٹری (طبابت) کی ڈگری حاصل کرلے گا بلکہ ڈاکٹر (طبیب) کہلائے گا لیکن اس کا مرض شناس اور حقیقی معالج بن سکنا پھر بھی محال ہے۔

○○○